

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي بونعامة بخميس مليانة
كلية الآداب واللغات الأجنبية
قسم اللغة والأدب العربي



الموضوع:

النص الإبداعي الشعري الجديد والحوار النقدي المنهجي المتعدد

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر في الأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

إشراف الأستاذة:

د/ صليحة بردي

إعداد الطالبتين:

- أسماء قدار

- نسيمة ملاحي

السنة الجامعية: 2018/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة شكر

كلمة شكر وامتنان

نتقدم بها إلى الأستاذة المشرفة

التي ساعدتنا على إنجاز هذا البحث:

د/ صليحة برحبي وكانت لنا خير سند في عملنا هذا،

ورسمت لنا الصريق لإكمالها.

ونشركها على تحملها أعباء هذا البحث.

وإلى من أناروا دربنا للوصول إلى آخر المصاف،

أستاذتنا بقسم اللغة العربية وآدابها.

المقدمة

يشكل المتن الشعري الحدائي خروجاً عن التماثلات التي كانت مستودعاً للبنىات الإيقاعية الثنائية على الأنساق الدلالية والمعنوية والموضوعية الجاهزة، التي أخذت قالباً ثابتاً ومستقراً يكسوه الشاعر ما أراد من الألفاظ والمعاني والصور، والدعوة إلى تبني الأنساق والملفوظات الحديثة التي تهتم بشعرية النص ومستوياته وأبعاده الأسلوبية والتركيبية ... مما كشف عن بنية شعرية جديدة، نجم عنها تشكيل شعري وموسيقي جديد يقوم على وحدة التفعيلة، يؤديها الشاعر بحرية دون الالتزام بنظام ثابت وجاهز.

إن سيادة البنية الشعرية التقليدية ذات الصيغ التماثلية جعلت المحدثين يدعون إلى تجاوز الأنساق المغلقة، وتشكيل بنية شعرية جديدة تخرج عن شكل القصيدة العربية التقليدية ومضامينها وصيغها الأسلوبية السائدة، وإلى انفتاح النص الشعري الجديد على طرائق تعبيرية جديدة وصياغات تركيبية، وطرائق شعرية، وعلاقات دلالية تتطرق من رؤى العصر ومؤثراته المتعددة.

من هنا أخذت القصيدة العربية الجديدة تتجه إلى أن تكون محملة بجميع مظاهر الثراء والتنوع والأشكال والأنماط البنائية والتشكيلية، التي تكشف عن إمكانات القصيدة التعبيرية والأدائية والدلالية، ونقل شعريتها من علم الألفاظ والمحسنات البديعية إلى علم الإبداع الشعري والدلالات التركيبية واللفظية التي تخلص القصيدة من البنية الفنية الموروثة، وتصبح للبنية الشعرية الداخلية للنص وللدلالة دورها داخل نسق النص، وكشف جميع المستويات التركيبية والصوتية والصرفية والمعنوية ومكوناتها التعبيرية والجمالية وتجسيدها التي يبثها الناص في شفراتها وعلاماتها عبر النص الشعري الحدائي ونسيجه؛ للربط بينها وبين البنية الكاملة للنص الشعري.

ولأن النقد الأدبي مرتبط بالإبداع الأدبي، كان من الطبيعي أن تشهد الحقبة الزمنية المعاصرة مظاهر من إعادة النظر في الجوانب النظرية تماشياً مع التطور الحياتي المستجد،

وكان لا بد من تغيير أدوات تناول الفن الشعري الجديد وقراءته، مما ألزم النقد الحدائي في الوطن العربي أن يغير آلياته القرائية وسلطته المعرفية المتحولة؛ لمواكبة الفعل الشعري الجديد بكل ثقله، وبكل فعالياته ومستوياته في ضوء ما اصطلح على تسميته بالكتابة الجديدة كمصطلح معبر عن واقع تطور الفعل الشعري العربي المعاصر.

وقد انبعثت من هذه النظرة إلى مفهوم الشعر، نظرة جديدة إلى نقده، عرفت بموجب ذلك دراسة الشعر مغايرا للمألوف، بنيويا وأسلوبيا وسيمائيا وتفكيكيا انطلاقا من مركباته اللغوية، مما فسح المجال لبروز أدوات نقدية منهجية.

هكذا جاء اهتمامنا بموضوع "النص الإبداعي الشعري الجديد والحوار النقدي المنهجي المتعدد" منطلقا من هذه الفرضيات العميقة التي شهدها الفكر النقدي المعاصر أولا والإبداع الأدبي في الوطن العربي، وما رافقه من نظرات واجتهادات نقدية، ومن ثم فإن هذا الموضوع قد أملتة علينا الكثير من الدوافع الذاتية والموضوعية؛ منها صلتنا بالقصيدة العربية الجديدة، إلى جانب رغبتنا في تطوير أدواتنا القرائية من خلال قراءتنا للنص الشعري قراءة جديدة وفق رؤية جديدة على نحو ما لمسناه عند النقاد الكبار؛ مثل: نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وأدونيس في كتابه "زمن الشعر والشعرية العربية"، وعز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية"، إلى جانب كتابات جابر عصفور، وصلاح فضل، وعبد السلام المسدي، وعبد الله الغذامي، وعبد المجيد جيدة، ويمنى العيد ومحمد بنيس، إضافة إلى دراسة سابقة قام بها عبد القادر قدار في الشعرية العربية الجديدة في ضوء النقد العربي المعاصر.

إن تناول موضوع "النص الإبداعي الشعري الجديد والحوار النقدي المنهجي المتعدد" بالدراسة يعني التقاط القوانين التي تحكمت بمسار حركة الشعر العربي المعاصر انطلاقا من دراسة كيفية مساهمة المناهج النقدية المعاصرة لهذا الشعر والوقوف عند السمات والخصائص الكبرى للمتن الشعري العربي الجديد.

وفي دراستنا لموضوع "النص الإبداعي الشعري الجديد والحوار النقدي المنهجي المتعدد" نشير في هذا الصدد إلى أن هذا الموضوع تم تناوله في دراسات متفرقة حاولت دراسة الفعل الشعري الجديد وهي كثيرة نذكر منها: "الخطيئة والتفكير" و"تشريح النص" لعبد الله الغدامي، و"في معرفة النص" ليمنى العيد ... وغيرها من الدراسات التي استفدنا منها وحاولنا من خلالها صياغة رؤيتنا النقدية.

انطلقنا في هذا البحث من جملة من الفروض والأسئلة منها؛ نذكر منها:

- ما مفهوم النص الإبداعي والنص النقدي؟.
- ما مفهوم النص الشعري الجديد؟.
- ما هي مقومات النص الشعري الجديد وخصائصه؟.
- هل أحاطت المناهج النقدية النسقية الداخلية بعوالم الشعرية العربية المعاصرة النصية؟.
- هل يمكن القول أن هذه المناهج هي الأنسب في التعامل مع النص الشعري العربي الجديد؟.

أما عن منهجنا في هذا البحث، فقد تبيننا المقاربة الوصفية والتحليلية، تبعا لما فرضته طبيعة العرض، وحسب مستويات القراءة؛ فالمنهج التحليلي الغرض منه الوقوف عند الآراء النقدية المختلفة التي تدخل في نطاق الاجتهادات النقدية، أما المنهج الوصفي فالغرض منه تحديد الهوية الثقافية والفنية والجمالية للنص الشعري العربي الجديد.

وإذا تعلق الأمر بسرد خطة البحث، فإنها تقوم على مقدمة ومدخل يستتبعان بفصلين وخاتمة، تعرضنا في المقدمة لدواعي اختيار موضوع البحث، والدراسات السابقة له، وتساؤلاته، وأهدافه، ومنهجه.

بالنسبة للمدخل، فخصصناه لمفهوم النص الإبداعي والنص النقدي ومفهوم النص الشعري الجديد، ومفهوم الحوار النقدي المنهجي المتعدد، كما تناولنا في الفصل الأول مبررات التعدد النقدي المنهجي في مقارنة النص الشعري الجديد، ومبررات خاصة بالنص الشعري الجديد، وأخرى خاصة بالتأسيس القرآني النقدي الجديد، أمّا الفصل الثاني، فخصصناه لنماذج من الحوار النقدي المنهجي المتعدد، وقد قدمنا مقاربات نقدية لنماذج من التحليل النقدي للنص الشعري الجديد.

وأخيرا وليس آخرا، نوجه شكرنا للأستاذة المشرفة صليحة بردي التي ساعدتنا في اجتناب الكثير من المزالق المنهجية والتقنية وحتى اللغوية، وأملنا أن يكون هذا البحث إضافة إلى الدراسات الأكاديمية والجامعية المتخصصة.

مدخل:

جدل الحوار بين النص الإبداعي والنص النقدي

- 1: مفهوم النص الإبداعي والنص النقدي.
- 2: حاجة الإبداع الأدبي إلى النشاط النقدي.
- 3: مفهوم النص الشعري الجديد.
- 4 : مفهوم الحوار النقدي المنهجي المتعدد.

مفهوم النصّ الإبداعي والنصّ النقدي:

يعدّ النقد عملية تعنى بإنتاج نصوص ذات طبيعة أدبية، ومنتاها النصوص الإبداعية كموضوع للدرس والتحليل، وتختلف كل عملية نقدية عن العمليات الأخرى، وذلك من خلال المنهج المستخدم، والأداة المستعملة لهذا الغرض، كما تختلف عنها بزاوية التناول والقضايا التي تركز عليها، وكذا المستويات التي تهتم بقراءتها، ومن هنا يختلف النصّ الأدبي عن النصّ النقدي من خلال طريقة كل منهما، وموضوع كل واحد وإن كان النصّ النقدي يطمح إلى استيعاب النصّ الإبداعي وتجاوزه بوسائل وطرائق تناوله.

أمّا عن مفهوم النصّ الإبداعي والنصّ النقدي والعلاقة بينهما، فيقودنا الكلام عن العلاقة الجدلية بين النصّ النقدي أو النصّ البحثي وبين النصّ الشعري أو النصّ الإبداعي؛ أي صلة النقد بالإبداع، وهنا سنحدد ولو بصورة وجيزة ومختصرة مفهوم وطبيعة كل منهما فقد نُظر إلى الأدب والنقد على أنهما صنوان متلازمان ونشاطان ومتلازمان ومتكاملان لا غنى لأحدهما عن الآخر، أو كما قال صالح هويدي: "فالنقد صنو الأدب وجناحه الإبداعي الثاني"¹.

والنصّ الشعري معطى نصي ذاتي؛ أي لازم وقائم بذاته، يعبر عن وجود في ذاته، أمّا النصّ النقدي هو قراءة للنصّ الشعري وتقديم مناسب له يتطلع إلى معرفته باستشفاف جوانبه الإبداعية والدلالية، كما أنّ الأدب هو عملية خلق وإبداع، والنقد هو الذي سيكشف إبداع الأدب، فالنقد "يرتبط بالبحث عن إمكانية التجربة الأدبية"²، والحاصل أنّ خطاب النقد، لغة

¹ - صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث - قضاياها ومناهجها، منشورات جامعة السابغ من أفريل، ليبيا، (د، ت، ط)، ص7.

² - تودروف، نقد النقد - رواية تعلم، تر. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، ص63.

ثانية على اللغة الأولى؛ المتمثلة في الأدب، ومهمتها الاكتفاء بوصف العمل الأدبي؛ أي الامتناع عن أي تعال عن النص الإبداعي.

والعمل النقدي عمل إبداعي وحضاري لا يقل أهمية عن عملية إبداع النصوص الأدبية، فقد واكب كل مراحل النهضة الأدبية في العالم العربي، وكان دليلاً على الثقافة والأدب، وطموحه دائماً الارتقاء بالنصوص الإبداعية إلى مستوى عالٍ من الجودة.

ولأنّ اللغة هي مادة الأدب الرئيسية، فإنّ الخطاب النقدي يعيد بدوره ترتيبها وتنظيمها ضمن لغة مفهومة، "فالنقد عبارة عن فعل نصي فاعل يتم خلاله اختراق ظاهرة الكلام الذي يتكلّمه النص إلى باطنه، لاستشفاف ما يتكلّم به النص داخلياً وخارجياً"¹، وهكذا يبرز النص البحثي الشعري بالنسبة للنص الشعري؛ كنص تفاعلي بامتياز يسعى كل منهما للإجابة عن أسئلة الآخر، كما يشترك النص الأدبي والنقد في التعبير بواسطة مادة واحدة ومشاركة "غير أنّ موضوع الأوّل هو الإنسان العالم، في حين أنّ موضوع الثاني هو النص ذاته"².

والنص يطمح بكل وسائله وأدواته إلى نقل تجربة إنسانية معينة، والنقد يريد أن يجعل هذا الأداء سليماً وصالحاً، وغايته القصوى الإمساك بزوايا النظر التي عولج من منظورها النص، فلغة النص الأدبي هي لغة إبداعية؛ فهي تعبير عن الإنسان والعالم، أمّا اللغة النقدية فهي ميتا لغة؛ أي كلام عن الكلام، أو كما يقول صلاح فضل: "هي الوظيفة تتمثل في كون اللغة النقدية الشارحة"³، وانطلاقاً من وظيفة اللغة الشارحة، فالنص الأدبي يعطينا معنا من المعاني، والنقد غايته القصوى هي شرح هذا المعنى، ويعطينا في الأخير معنى المعنى.

¹ - عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص13.

² - حسن الخمري، سرديات النقد - في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر -، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص24.

³ - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص330.

علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي:

لا يمكن أن نتحدث عن علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي دون الإشارة إلى القضايا التي يعالجها كل منهما، فالقضايا التي يعكسها النص النقدي هي ذاتها التي تنتجها النصوص الإبداعية، فإذا كانت القضايا التي يعالجها النص النقدي ويحاول تعميقها أو تعديلها هي القضايا التي طرحها النص الأدبي ذاته، ولا تخرج هذه المناقشة عن إطار النص، فما هي العلاقة بين هذين النصين؟، للإجابة على هذا السؤال نقول أنّ هناك ثلاثة أنواع من العلاقة:

1-1 - علاقة تابع بمتبوع والعلاقة التبعية:

تتجلى هذه العلاقة في سياق حوارية النقد والأدب؛ ذلك أن "العلاقة الأولى التي تربط نوعي النص النقدي والابداعي هي العلاقة التبعية؛ أي التلازم في الحضور والغياب؛ إذ لا يمكن أن نتصور نصا نقديا كتب في الفراغ؛ أي اعتمادا على نص وهمي لم يتحقق بالفعل وبالممارسة الأدبية أو نصا أدبيا يكسب مكانة معتبرة داخل المنظومة الثقافية دون أن يكون للناقد دور في إكسابه هذه المكانة"¹.

ومن هذه الملاحظة نستنتج أنّ النص الإبداعي يجب أن يأتي في الدرجة الأولى ثم يأتي بعد ذلك النص النقدي؛ لأنّ النص الأدبي يسبق علميا المقاربات والتحليلات، وكل العمليات الأدبية التي تجري عليه أو من حوله، فمن هنا يتبدى لنا أن علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي علاقة تابع بمتبوع؛ لأنّ النص الأدبي يجب أن يكون غاية النقد وجوهره؛ لأنّه يعيد تشكيل عناصر النص الأدبي.

¹ - حسين خمري، سرديات النقد - في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر -، ص 17.

1-2 العلاقة هي العمل الأدبي ذاته:

ومن البدهة أن نقول أن العلاقة بينهما هي النص الأدبي ذاته، و"أن النقد الأدبي الذي يكون هاجسه الأول هو النص الأدبي يستطيع أن يحيط بكل أطراف العملية الأدبية"¹، فالنص الأدبي في هذه الحالة ليس جهازا لغويا ونظما من العلاقات، ولكنه تشريع لموضوع معين يقوم به النص النقدي بالكشف عن الطريقة التي قدمت بها مضامين النص الأدبي وطرائق تشكيلها.

1-3- العلاقة اللغوية والعلاقة المنطقية:

هذه العلاقات متداخلة ومشاركة بين النصين النقدي والأدبي؛ لأن "هذه العلاقات تستمد شرعيتها وحضورها من احتكاك النصين"²؛ أي أن غياب العناصر الأساسية في النصين يحدث خلافا في نسق هذه العلاقات، وإذا بحثنا في الأخير عن العلاقة بين النص الأدبي والنص النقدي فإننا نلاحظ أنها تتمفصل في العملية النقدية، إذا يتقاطع النص الأدبي مع النص النقدي في هذه النقطة بالذات.

حاجة الإبداع الأدبي إلى النشاط النقدي:

يقودنا الكلام عن العلاقة الجدلية بين النصين النقدي والإبداعي إلى أن أي صلة للنقد بالإبداع تتحدد على أساس أن النقد نشاط ثان يمارس في ضوء نشاط أول [الإبداع الأول]. أو الإبداع ثان لإبداع أول، أو لغة ثانية على لغة أولى، أو كلام لاحق على كلام سابق لا ينفصل عن الأدب، والأدب موضوع النقد وميدانه الذي يعمل فيه... و الأدب عملية خلق

¹ - حسين خمري، سرديات النقد - في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر -، ص 19.

² - المرجع نفسه، ص 16.

وإبداع، والنقد دونه فيه إخلال بالعملية الإبداعية، أو بتعبير آخر "إنّ الممارسة النقدية لصيقة بالممارسة الإبداعية، وآلية من آليات الفهم الدقيق لحقيقة البنى النصية"¹.

إذن، فعلاقة النص النقدي بالنص الإبداعي هي علاقة تابع بمتبوع، فالعملية النقدية تهدف إلى إعادة تشكيل قضايا النص الأدبي وعناصره؛ بغية إعادة تشكيل معناه، وتقريب ما غمض منه، ومن هنا فإن النقد الأدبي مرتبط بالإبداع، وذلك انطلاقاً من أنّ المبدع الأدبي يدفع بمنتوجه الذهني إلى المجال القرائي، للوقوف على التشكيل الفني للنصّ.

وعليه ارتبطت الممارسة النقدية بالممارسة الإبداعية التي تحتاج إلى ذات ناقدة واعية ممّا يمكنه من فك الارتباط بين الدوّال والمدلولات: البنية العميقة والبنية السطحية، مع الإشارة هنا إلى "أنّ النصّ الأدبي لن تأتي له هذه الخطوة القرائية / النقدية إلاّ إذا كان قادراً على التخلق في كل تحقّق قرائي"².

إذن لا بد لهذا الحوار من عقل نقدي مجرب ومغامر، قادر على التأويل، يمتلك منهجاً خاصاً وفلسفة خاصة يواجه بهما النصّ الشعري المعاصر بمختلف آفاقه التشكيلية، وأن يكون منفتحاً على كل اللحظات القرائية انفتاحاً لا متناهيماً أبدياً، ولا يتاح له ذلك إلاّ غناه وتنوعه الذي يستدعي مواجهة قرائية خاصة، قائمة على الاستعداد الذهني والثقافي والحضاري للمتلقّي الناقد، هذا ما يجعل من النقد عملاً خالصاً يستوجب النصّ كشبكة معقدة

¹ - محمد لخضر زبدي وحبيبة الطاهر مسعودي، أدبية البنية النصّية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص79.

² - ينظر: محمد صابر عبيد وآخرون، أسرار الكتابة الإبداعية - عبد الرحمان الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتب الحديث / جدارا للكتب العالمي، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص119.

من الأسئلة الجمالية المتداخلة التي تحتاج مغامرة من نوع فريد؛ لإجراء حوار سري معها لفك رموزها وتسبكها وتعقيدها وغموضها¹.

يعد النص الشعري المعاصر من أبرز الضرورات الفنية وأشدّها إلحاحاً؛ نظراً لما يحتويه من مشكلات نصية إبداعية ذات قدرة على إثارة القارئ واستفزازه، وتجلية الفعل الشعري النوعي الذي من سماته اختراق المألوف والنمطي، وإعادة تشكيل المختلف والمتباين في إطار وحدة متجانسة ومتصالحة يعكسها التشكيل الذي يتأتى من خلال الإمكانيات التي يخلقها الحوار بين الفنان وعمله الفني²؛ أي بين المتلقي والعمل الفني أو بين المتلقي والفنان.

يمكننا القول، أن الغاية من التحليل النقدي للنص الشعري العربي الجديد إدراك خصوصيته وبلوغ جوهره بتفكيك دواله ورموزه؛ بحثاً عن هويته وأدبيته التي هي قوام النص الأدبي، وهذا ما تضمنته المداخل النقدية المعاصرة من بنيوية وأسلوبية وسميائية وتفكيكية بفضل ما تمتلكه من أدوات إجرائية فاحصة لعناصر النص الإبداعي الشعري الجديد.

* مفهوم النص الشعري الجديد:

وُلد شعرنا العربي المعاصر في عصر تغيرت فيه العادات والتقاليد والأنظمة والقوانين وتبعاً لذلك لا بد من تأثر الآداب والفنون بهذه التغيرات، ومن ضمنها شعرنا العربي الذي سار في ركب هذا التطور، فكان شعرنا العربي بمختلف أشكاله واتجاهاته، والنقد الأدبي باعتباره الوجه الثاني للإبداع الأدبي فقد تأثر هو الآخر بتحولات العصر الحضارية والفكرية والجمالية... وبالتالي فقد تجددت الرؤى النقدية العربية المعاصرة في تعاملها مع ذلك النمط

¹ - ينظر: محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري - سلسلة مغامرات النص الإبداعي، عالم الكتب الحديث / جدارا للكتاب العالمي، إريد / عمان، الأردن، ط1، 2008، ص13.

² - ينظر: طلال معلا، النقد والإبداع - رؤى في التشكيل، المركز العربي للفنون، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، (د.ط)، 2006، ص28.

الشعري الجديد فلم يعد النص الأدبي مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلباً للراحة والاسترخاء، بل أصبح منتجاً له ومشاركاً فيه بصورة أو بأخرى¹.

وبالتالي فإن الرؤية النقدية العربية المعاصرة قد تجددت وتباينت وتتنوعت في محاولتها لتحديد طبيعة النص الشعري الجديد من خلال النص الشعري الذي أصبح يمثل وسيطاً بين المبدع والمتلقي، فالنص الإبداعي الشعري الجديد مغامرة في الكتابة وتغيير لعوامل ورؤى للموجودات الكونية (الإنسان، العالم، المحيط).

قبل أن نتعرض للأنواع الجديدة في بناء القصيدة العربية المعاصرة لا بد لنا من الإشارة إلى مقدمات التجديد والتحول، فقد كانت القصيدة العربية القديمة تشكل أنموذجاً لا يمكن تخطيه سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، فقد حاول الشاعر العربي "الارتفاع بالشعر إلى مستوي الحياة والعالم"².

وظلت القصيدة لقرون طويلة تسير ببطيء، باستثناء بعض نفحات التجديد التي نلمح عند بعض الشعراء، ولكن هذا التجديد كان في الموضوعات فقط، أما الصياغة فقط ظلت على حالها، وقد ظهرت بعض بوادر التجديد في الأندلس خاصة في الموشحات، وابتكار أوزان جديدة في الشكل الشعري والموسيقى الشعرية.

ومع بداية هذا القرن ظهرت محاولات عند البارودي، ولكنها لم تكن سوى باعثاً للتقديم من مرقده، أما عند معروف الرصافي فقد انحصر تجديده في الموضوعات فقط، أما جماعة الديوان فدعت إلى الثورة على السلطة والانفتاح على الكون³.

¹ - ينظر: فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 2006، ص7.

² - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري - دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص11.

³ - ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص293-294.

ومع توالي الجهود بدأت تظهر معالم التجديد شيئاً فشيئاً؛ حيث نشأت جماعة أبولو عام (1932) على يد زكي أبو شادي؛ الذي تأثر بخليل مطران، ولعل أهمية جماعة أبولو تكمن في أنها نظرت للتجديد، ومن هنا أعلن أدونيس أن أحداثها كانت نظرية¹، وكل هذه المحاولات الشعرية، بالإضافة إلى غيرها ممّا لا يسع المجال لذكرها أدت إلى نشوء اتجاه شعري جديد في القصيدة العربية، وعرف هذا الاتجاه باسم الشعر الحر.

حاول الشعر العربي الجديد الهروب من التقليد عن طريق إعادة النظر في مفهوم الشعر ووظيفته، ويقتضي هذا الأمر خلق الشكل الفني الذي حقق للنص الشعري انسجام وحدته، مما حقق وحدته الكبرى (وحدة القصيدة)، وهذا يعني أن النص الشعري الجديد تخلص من فكرة وحدة البيت لصالح وحدة النص كوحدة كلية متناغمة.

وأصبح لهذا الشعر قواعد يلتزم بها الشاعر في بنائه العروضي للقصيدة، ونظمه لها؛ وهي قواعد حصرها عبد اللطيف محمد حماسة في أربعة نقاط؛ هي²:

* التحرر من الالتزام بعدد محدود من التفعيلات في البيت الواحد.

* التحرر من الالتزام بالقافية.

* التحرر من الالتزام بما يسمى نظام الضرب الواحد في القصيدة القديمة (تساوي أبيات القصيدة في الضرب والعروض).

* التحرر من الالتزام ببحر واحد في القصيدة الواحدة.

¹ - ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 294-295.

² - ينظر: عبد اللطيف محمد حماسة، ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، ص 39، 40، 41.

كانت جهود التجديد الشعري العربي محوراً النص لا المبدع/الشاعر؛ أي كان هدفها الأساسي النص وليس الروح التي أنتجته، ولأن الشاعر لم يكن هدف حركات التجديد الأساسية فإنها ظلت طريقها، ولكي يكون الفعل التجديدي ناجحاً عليه أن يستهدف القصيدة والشاعر معاً، وعلى الشاعر أن يتمرد على الإيقاع الرتيب في داخله لا بالقياس إلى العالم المحيط به، أو كما يقول أدونيس: "إن الشاعر لا يستطيع أن يبني مفهوماً شعرياً جديداً إلا إذا عانى أولاً في داخله انهيار المفاهيم السابقة ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن التجدد، فصفاً من التقليدية وانفتحت في أعماقه الشقوق التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة"¹.

نفهم من هذا أن الشعر لن يكون جديداً جدّة حقيقية إلا إذا امتلك رؤية خاصة به تفصح عن موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، ويدعم هذه الفكرة علي جعفر علاق بقوله: "يمكن القول أن أهم ما أنجز على مستوى حداثة القصيدة العربية لا يمكن خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة، على أهمية هذا الإنجاز وخطورته، بل يتمثل في أمر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، وفي الشعر العالمي كله: الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حق"².

والحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تصارع بعض جوانب الحداثة الشعرية الغربية، فالشعر أقدر الظواهر الفنية والثقافية على التطور والتغيير، وهو في بعض المجتمعات صوت الحداثة والتقدم، وهنا يجدر بنا التوقف عند مفهوم الحداثة الشعرية التي أثارت ضجة كبيرة في أوساط الشعراء والنقاد، فجبراً إبراهيم جبراً يعرفها بقوله: "هي أن تجد الطريق لكي تكون مساهماً فاعلاً في حضارة القرن العشرين، لذلك فأنت مطالب بالتمرد،

¹ - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط.)، 1972، ص 54.

² - علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري - دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 11.

ومطالباً في أن يكون في تمردك ما يستعيد بعض الحيوية من جذورك، وتضيف إليه من أصالتك المتجهة نحو زمانك، فتصبح جزءاً فعالاً في عصرك، جزءاً غير منقطع عن ماضيك، يحفزه حتى من حاضرك"¹.

والحادثة الشعرية هي التغير، والخروج عن النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المغاير ويمكن تحديد معنى الحادثة في أنه التوكيد المطلق من التراث العربي والغربي والعالمي، وبناء القصيدة وفق العناصر المستجدة من إيقاع بدل الوزن، والتصوير بدل التشبيه، ولغة الجديدة بدل اللغة المكرورة، ولذلك فإن "القصيدة الجديدة تؤسس جماليات مفارقة، ولا تستثمر جماليات سابقة"².

وبهذا تكون نظرة حديثة إلى الوجود؛ تحرراً من الأساليب الموروثة، وهكذا لم ينشأ الشعر الجديد إلا بنوع من التعارض مع القديم من جهة، وبنوع من التفاعل مع الغرب من جهة ثانية، فقد كانت التجربة الشعرية الجديدة بمثابة تعبير عن تغيرات جذرية وعميقة في المجتمعات أدت إلى رفض ما تواضع عليه القدماء، فتهشم عمود الشعر، وتغيرت طبيعة الخطاب الشعري.

لا تقف حدود الثورة الشعرية عند حدود بعض التعديلات الشعرية، بل تمتد إلى إلغاء مجموعة من المفاهيم والأطر القديمة؛ لتؤسس على أنقاضها تجربة جديدة في الشعر العربي، ومن هنا يمكن تعريف الشعر بأنه رؤيا، باعتبار أن الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات

¹ - نقلاً عن: محمد عزام، الحادثة الشعرية - دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1990، ص 38.

² - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 23.

السائدة، فكذاك يبدو الشعر الجديد متمردا على الأشكال الشعرية القديمة، فهو معنى خلاق توليدي¹.

يعبر الشعر المعاصر عن قلق الإنسان أديا، كمركز استقطاب لمشكلات كيانية يعانيتها في أمته وذاته، وهو نوع من المعرفة لها قوانينها الخاصة يصدر عن حساسية ميتا فيزيقية، وبهذا يكون الشعر تعبيراً عن عقلية حديثة تنظر إلى الوجود من خلال رؤيا جديدة مستمدة من التجربة الإنسانية في الفكر والحياة وفي هذا السياق يفرق أدونيس بين الكتابتين القديمة والجديدة بقوله: "ما الفرق الحاسم بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الحديثة إنه الفرق بين التعبير والخلق، كانت القصيدة القديمة تعبيراً، تقول المعروف في قالب جاهز معروف، القصيدة الحديثة خلق التقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"².

إن القصيدة الجديدة تخلق اللغة، وتبدعها، وتكشف عن رؤى وبنى جديدة، أما القصيدة القديمة فتعبر عما كان معروفاً في القالب التراثي، إذن الشعر الجديد نتاج لعملية توليدية تتم في نطاق اللغة وبواسطتها، ومن ثمة تصبح شعرية النص بدورها متولدة عن اللغة وكيفية تشابكها في شكل خطاب متفرد.

يعدّ الشعر المعاصر خروجاً عن المؤلف الشعري السابق أو تطويراً أو تجديداً لبنيته التعبيرية والدلالية على سواء، مما يثير إحساساً بالصعوبة والغموض أو الافتقار إلى القدرة على الإبلاغ لدى قرائه ومنتذقيه، وقد أجاد بارتون جوستون الوصف عندما قال: "الشعر المعاصر هو استخدام لغة مختاره راقية فردية، مخالفة للمسار العادي، وهو يستنفذ في

¹ - ينظر، محمد عزام، الحداثة الشعرية - دراسة، ص 36.

² - نقلاً عن: رجاء عيد، القول الشعري - منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط.ت)، ص

الكلمات كل طاقاتها التصويرية والإيمائية والموسيقية فتصبح تلك الكلمات ذات أشكال إشارية ورمزية مختلفة، وبالتالي تحتل موقفا علائقيا دالا وأكثر اتساعا في المجال والتأويل¹.

وهكذا يصبح هذا الشعر صياغة جمالية للإيقاع الخفي الذي يحكم التجربة البنائية الشاملة، أو ممارسة لرؤية عميقة ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة، إذن الشعر المعاصر هو استخدام جوهري للغة بمفرداتها، وتوظيفها على نحو يختلف في لغة الحديث العادي الذي يتسم بالتقريرية والمباشرة، فهو كلام منظم في بنيته الصوتية الكلية والإيقاع هو عامله الأساسي والأكثر أهمية.

* مفهوم الحوار النقدي المنهجي المتعدد:

نحاول الحديث فيما يأتي عن جدل العلاقة بين النص الشعري العربي الجديد والنص النقدي المعاصر، أو بتعبير آخر عن مفهوم الحوار النقدي المنهجي المتعدد، ذلك أن طبيعة الوضع الحياتي العربي الجديد الذي أفرز تحولا مجمعا جديدا على المستويين الفردي والجماعي استوجب تجديد النظر إلى العالم وأشياءه، فقد أثرت التحولات الحياتية في التعبير الشعري، وساهمت في تغيير آليات تناول الفن الشعري الجديد وقراءته؛ أي ظهور نظرة جديدة للأدب.

أعلن المنظور النقدي المعاصر عن موضوعية صارمة تتناسب مع العصر، وهذا دليل على أنّ مناهج النقد الأدبي الجديدة التي تنتج منطلقا جديدا إنما ظهرت بسبب التطورات الجديدة في الحياة الاجتماعية، وهو ظهور "يؤدي إلى تجديد في الفن والأدب، وهذا فرض على الباحث أو الناقد نظرة جديدة تسمح له بالتكيف مع الواقع الأدبي الجديد"².

¹ - نقلا عن: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسات جمالية، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص145-146.

² - سمير سعيد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، المركز العربي للفنون، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، (د.ط)، 2006، ص 28.

هكذا رامت مناهج الدراسة الأدبية الجديدة الانتظام والتجريبية والعلمية الصارمة باعتناق المفاهيم الفكرية العلمية الحديثة، ممّا حصر اهتمامها في التحليل والتفاسير العقلية بدل الانصياع لشطحات تذوق الأثر الأدبي والمتعة الجمالية، واقتصرت في دراستها للأدب على أسبابه الواقعية أو التكوينية وكذا مصادره، وهي دراسة سطحية للنص أكثر منها جوهرية لا تهتم بملامح النص الأدبي ذاته، وحول هذا يؤكد ت.س. إليوت: "أن تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر هدف جدير بالثناء"¹.

وقد حاولت مناهج الدراسات الجديدة معارضة الدراسات التقليدية التي تنهج الطريقة الوقائعية أو التاريخية، فقد تحول الاهتمام النقدي من قطب المؤلف والواقع الخارجي والتاريخ والمجتمع إلى قطب النص ذاته.

كما حاول النص الشعري المعاصر -وفق مفهوم الكتابة الجديدة- خلق نظامه التعبيري مستقلاً بسياقه محاولاً التجذر في الواقع الإبداعي مع مخالفته الكتابة التقليدية، مستفيداً من الأفكار والمفاهيم النقدية التي أسست لمفهوم الكتابة الإبداعية الجديدة، ومن هنا بادر الخطاب النقدي الجديد -تنظيراً وإجراء- إلى احتضان التساؤلات النقدية الجدية التي أحدثها سياق النص الشعري الجديد لدى القارئ، واحتضنها بأراء ومفاهيم ومقاربات نقدية مغايرة لأطروحات النقد المتوارث².

كان على النقد الحدائثي أن يغير آلياته القرائية لمواكبة الفعل الشعري الجديد في ضوء ما اصطلح على تسميته بالكتابة الجديدة؛ كمصطلح معبر عن واقع تطور النشاط الشعري

¹ - نقلاً عن : أن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، تر. سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1992، ص32.

² - ينظر: عبد القادر عبو، جمالية التلقي في الشعر الحدائثي - رسالة دكتوراه، إشراف بلقاسم هواري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2005-2006، ص88.

العربي الحديث، فمن أبرز سماتها إنتاج صور صادمة للذوق؛ لأنها "بحث وتجربة وممارسة تفضي إلى وضع شعري مغاير ينتج جماليات نوعية جديدة"¹.

إن هذه الكتابة الجديدة التي خرجت إلى وظائف جديدة خارجة عن القانون، ومتمردة على صيغ الأفعال والحصر والتقييد التي تحد من فاعلية الحرية في فسخ المجال الحيوي الإبداعي الخلاق أمام انبثاق النص الشعري وتجلياته؛ هي محاولة هدم المنظومات التقليدية الزائفة في التلقي الشعري، وتجاوز رؤيتها الجمالية الموروثة؛ لإيجاد عالمها الشعري الجديد.

وإذا كان النص الإبداعي يعرف تغيرات وتطورات في بنيته وأنساقه، فإن هذا يلزمنا مراجعة دائمة لأدواتنا وإمكانياتنا الخاصة بجهازنا الأدوات المفهوماتي المعرفي؛ بمعنى أن تطور الأدب يتطلب منا ضرورة مراجعة أدوات قراءته وفهمه، وفي هذا الصدد يقول المسدي: "أما الحداثة في الصياغة فتحدد مدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي ممّا لا ينتقد بأنماط سائدة ولا معايير مطردة، فينحرف سلم المقاييس بما يهتك حواجز النقد فيذعن إليه، وعندئذ يصبح للأديب سلطان على الناقد في حملة على مراجعة ضوابطه كلما تمرد النص الإبداعي على تصنيفات النقد"².

يحتاج التجديد الشعري العربي إلى لغة تتفهم دقائق الصراع الأدبي وتحتويه، ويحتاج إلى نقد جديد يكشف عن الأبعاد والخصائص الفنية واللغوية والفكرية في النص الشعري الإبداعي الذي ينتمي إلى عصرنا، انطلاقاً من أن لكل إبداع جديد تقويماً جديداً، ولكل رؤية

¹ - محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث/ جدار للكتاب العالمي، إربد/ عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 20.

² - عبد السلام المسدي وآخرون، الشعر ومتغيرات المرحلة - حول الحداثة والحوار الأشكال الشعرية الجديدة، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986، ص13.

فهما أو باعتبار أن "النقد في عمومها هو تصور ما عن الشعر، وما الشعر في ذلك سوى صورة من هذه الصور"¹.

يمكننا القول أن الانقلاب الحاصل في فهم الحداثة الشعرية العربية أدى إلى انقلاب مماثل في نقد هذه الحداثة، فقد أثار هذا الإنتاج الشعري العربي المتطور في أساليبه النقاد وشدهم للنظر إليه، فتصدوا له بأداة نقدية كفيلة بمعالجة الأشكال الفنية الأدبية البالغة التعقيد.

من هنا، يكون سؤال الحداثة في النقد تاليا لسؤال الحداثة في الإبداع الأدبي؛ نظرا لأن الأدب كنص إبداعي هو موضوع للنقد؛ أي موضوع فهم وتقويم؛ إذ يقول صلاح فضل: "أن المبادئ النقدية الحديثة ينبغي أن تنبثق من الفن الذي تعالجه وأول ما يجب على الناقد فعله أن يقرأ الأدب، أن يجري بحثا استنباطيا لحقله الخاص، ويدع النقد أن يكون نفسه بمعرفة هذا الحقل"².

إن الحداثة الأدبية المتضمنة في النصوص الإبداعية هي التي تفسح المجال للتنظير الأدبي، وتتيح للنقد أن يؤصل لأفق الحداثة، وعلى هذا النقد الجديد أن يتعامل مع النص الشعري الجديد باعتباره تعبيراً عن تغيير جوهري لا تعبيراً عن حالة شكلية طارئة، وإذا كان هم النقد التقليدي مقصوراً على البحث عن الأصول، فإن هم النقد المعاصر يتمثل في تأسيس أصول نقدية جديدة مع امتلاك الكفاءة الفنية الجمالية صوب القصيدة.

¹ - بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس - دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص17.

² - عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، ص 85.

تأسست الرؤية النقدية المعاصرة وفق هذه التحديدات والتصورات التي بلورتها مناهج النقد المعاصر معبرة عن لحظة منهجية نقدية جديدة، وهو تحول كان مقترنا بتغير الأنساق والبنى الشعرية، مما استلزم تغيرا في آلية النظر النقدي وتقنياته.

تمكن النقد المعاصر بهذا المنظور من تحرير المسار النقدي من دائرة المؤلف الذي كان شريكا أولا للناقد في تغليب التيار الفكري والمنهجي، إذ أنه كان أكثر ما يميز النقد المعاصر باستقلاله الفكري عن الأدب؛ حيث أصبح النص مجرد مادة يجرب عليها الناقد أدواته وإجراءاته التحليلية.

إن ضرورة اتجاه النقد إلى النص داخليا أساس الرؤية النقدية الحديثة من منطلق أن "الحدثة ظاهرة لا تقوم من خلال القواعد والنواميس الأدبية، وإنما تدرس من خلال نصوصها الشعرية؛ لأن النص الشعري هو المادة الوحيدة التي تتجلى فيها كل النوازع الحدثية، رؤيا مواقف وأشكالا فنية، وطرقا تعبيرية"¹.

إن ما يهم الناقد المعاصر ويلفت انتباهه في النص الشعري المعاصر ليس ما يقوله هذا النص وإنما الطريقة التي يقول بها، فإن عمل النقد المعاصر محصور في التعرف على وحدات النص مع اكتشاف القانون الذي ينظمها، إذ يقول صلاح فضل بأن: "العملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفا، ولا تبريرا مزيفا لأحكام تعسفية، وإنما هي مغامرة محسوبة، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته"².

¹ - خليل زياب أبو جهجة، الحدثة الشعرية العربية - بين الإبداع والتظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص295.

² - صلاح فضل، إنتاج الدلالة المرئية، ص33.

يبقى النص الشعري المعاصر عملية نقدية غير قائمة على تطبيق منهج مرسوم، وإنما هي محاولة من الناقد لاكتشاف خفايا ومزايا النص الأدبي في إطار قوانين تحكمه وتنظمه، وهذه محاولة تعد مرتكزا من مرتكزات من النظرية النقدية المعاصرة.

تحاول النظرية النقدية المعاصرة تجاوز النظرية النقدية التقليدية التي لا تهتم بالنص إلا قليلا ولا ترى فيه إلا وثيقة لتمرير رسالة معينة، وغالبا هي رسالة اجتماعية أو سياسية... وهنا يصبح النص الأدبي يحتل مرتبة ثانية، ويصبح وسيلة لا غاية في حد ذاته، فهو نقد يركز اهتمامه قبل كل شيء على البنية النصية التي بإمكانها أن تحيط بكل أطراف العملية الإبداعية.

الفصل الأول:

مبررات التعدد النقدي المنهجي في مقارنة النص الشعري.

1- مبررات خاصة بالنص الشعري الجديد.

أ- خصائص التشكيل اللغوي.

ب- خصائص الدلالة الشعرية.

ت- خصائص البناء الإيقاعي.

2- مبررات خاص بالتأسيس القرائي النقدي الجديد.

*تعدد خلفيات التصور النقدي الحداثي

أ- الحوار النقدي الوصفي.

ب- الحوار النقدي التفسيري.

ث- المزوجة بين الوصفية والتفسيرية .

يعد النص الشعري من أبرز المدونات الأدبية التي حفل النقد الأدبي بدراساتها، واختلفت طروحات في سياق ذلك، بين متحمس لتبني رؤية منهجية خالصة، ومشجع على التعدد، طلبا للتجريب الجامع المانع.

1- مبررات خاصة بالنص الشعري الجديد:

خاض الشعر الحديث ذروة التقدم في البحث عن حداثة أصلتها شروط الحياة الواقعية، فأصبح العالم يبحث عن بديل للحركة الشعرية العربية التي ركدت في وقت مضى كان لا بد من الخلاص منها، فأصر أصحاب الاتجاه التجديدي علي بث التغيير والتطور في الموروث الشعري الذي كان حبيس وحدة الأبيات ذات الشطرين، فحركة "الحداثة في الشعر، إنما ترسخت يوم فجرت قوالب الصوغ واتبعت مسالك جديدة في الأداء التعبيري، مما استقام به وضع موازين غدت خيارا للشعر الحديث"¹.

حاول الشعر الجديد الهروب من التقليد عن طريق إعادة النظر في مفهوم الشعر ووظيفته، وذلك بكسر الفضاءات التي يتحرك فيها الشكل الموروث، واتباع مؤشرات جديدة، فالتوجه الشعري الجديد يطرح النص كوحدة كلية متناغمة؛ لأجل أن يكون الشعر حدسا إبداعيا؛ حيث أصبح الشعر الجديد تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، كاشفا أسرار الحياة المتعلقة بها.

1- خصائص التشكيل اللغوي:

إنّ الكلام عن الشعر هو وجه من وجوه الكلام عن اللغة، إذ لم يعد بالإمكان أن تعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية؛ لأن الشعر نصّ مادته اللغة، والركن الأصيل في تحقيق تميز الشعر، بل في تحديد ذاتيته بتعلق أوثق ما يتعلق بأبعاد التصرف اللغوي

¹ - عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطبع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص14.

في بنيته ...، ذلك التصرف الذي يرجع إلى وضعية اللغة بحسب اختيار المتخير الماهر وانتقاء المبدع الصانع مدى إنجازها الدلالي في السياق الشعري، وقيمة الإيحاءات التي نثيرها في نسج تشكيل فن من شأنه أن يحقق متعه جمالية وقيمة حيوية¹.

والشعر موضوع يعالج بطريقة فنية راقية؛ حيث تظهر اللغة بشكل جوهري؛ فهي المادة الأساس التي تحدّد طرق اشتغال مكوناتها، وتحقق طبيعة انتمائها سواء إلى الشعر أم إلى النثر، ونتج عن هذا محاولة الشعراء تأسيس آفاق كتابية شعرية أكثر انطلاقا وتحررا من القواعد والقوانين عن طريق عمليات الانتقاء اللغوي في الموقف التجديدي.

والأدب بهذا المعنى مجال لتفعيل اللغة وترهينها، من خلال تفجير مكوناتها والكشف عن المسكوت عنه في الذات والمجتمع، وعليه فإنّ القول "بتجدد اللغة هو نتيجة من نتائج الوعي الجديد بفعالية الكتابة وضرورتها وخطرها في التغيير الجذري العميق"².

يقودنا هذا الكلام إلى الحديث عن لغة الشعر المعاصرة الخاصة؛ أي الحديث عن أنساق التعبير وطبيعة التشكيل اللغوي والصناعة الأسلوبية لدى كل الشاعر، بحيث يصبح كل شاعر مسؤولا عن لغته الفريدة التي ينشئها من اللغة العامة أو من اللغة الأدبية المتداولة.

تعد اللغة الشعرية عنصرا مهما في بناء القصيدة الشعرية، بل هي كما يرى عز الدين منصور: "هدف مؤثر يرمي إليه الشاعر، وينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه وبما فيه من إيحاءات تصويرية نفسية"³؛ أي أن كل ما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس أو أفكار،

¹ - ينظر: صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص58.

² - عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010، ص213.

³ - عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض القضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1985 ص63.

هي التي تحدد نوع هذه اللغة الشعرية لما لهذه اللغة من وقع في نفسه، فهذه تتصل بأعماق النفس الإنسانية من خوالج ومشاعر.

إن لغة الشعر المعاصر لم تعد أداة للتعبير كما كانت في شعرنا القديم، بل قيمة اللغة الشعرية هي في العلاقات بين ألفاظها؛ حيث لا قيمة للكلمة المفردة بحد ذاتها؛ ذلك أن: "تركيز اللغة الشعرية ينصب حول شكل الكلمة، والشكل التركيب، وبالتالي شكل الدلالة"¹.

واللغة الشعرية غاية تنتج عن الوظيفة الانفعالية، والإزاحة اللغوية أو الانحراف اللغوي، لذا فهي تتسم بثرائها بالوظيفة الأدبية كوظيفة تبرز في النص الأدبي عن الوظائف العلمية الأخرى كلغة، بل تبرز العلامات اللغوية المكونة للنص وتركز عليها، فتختلف بذلك عن لغة التداول اليومي التي تشد الانتباه إلى معنى النص وليس إلى بنيته.

كانت خصائص اللغة الشعرية التي اقتضتها طبيعة القصيدة العربية الجديدة تنذر بالتحول عن الأنساق التعبيرية القديمة أو المستهلكة في دواوين الشعراء القدماء، وكان هذا التحول ينذر من جانبه بتحول الذوق الفني، ومن ورائه القيم الفنية والبلاغية للظاهرة الشعرية المعاصرة، وقد حدث التحول في الأساليب الشعرية نفسها فأخذ شعرنا ينسلخ من القوالب الكلاسيكية والأنساق المحفوظة لتحقيق تلك الحداثة على نحو أعمق، ولينهض شعراؤنا بثورة لغوية لا تعرف لنفسها حدًا تقف عنده حتى اليوم؛ لأن الشعر نوع من الكتابة أو بحث عن المجهول لا يمكن الوصول إليه إلا بذلك النمط من اللغة التي نقلت من قيد العادة²، وبالتالي فإن من سمات هذه الكتابة الشعرية نقل المدلول اللغوي من طرح لآخر، وهدم العلاقات الثنائية بين الدال والمدلول.

¹ - رومان ياكسون، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص31.

² - أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 67-68.

ومن جانب آخر، تكتسب لغة الشعر الجديد قيمتها في طاقاتها التي تستمدتها من جاراتها في السياق الكلامي، وهي لم تعد "إشارة" إلى مظهر من مظاهر العالم، بل أصبحت "صورة" أحد هذه المظاهر، فتوجب على الشاعر المعاصر الثورة على المفهوم القديم للغة الشعرية، أو كما يرى أدونيس أن هذه الثورة تقوم أساساً على "القول أن اللغة الشعرية تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال؛ أي عن المستقبل، وبأن المستقبل لا حد له، ولأنّ اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل دائم للعالم وتغيير دائم للواقع والانسان"¹.

مفاد رأي أدونيس هذا أن هناك لغة شعرية، ولغة غير شعرية؛ اللغة الشعرية هي لغة غير سائدة وغير مكرورة وغير معروفة، ولغة الشعر هي لغة المجاز الذي يشحن اللغة بطاقة جديدة، فليست لغة الشعر لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق وإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الايضاح في مقابل اللغة الشعرية التي هي وسيلة استنباط واكتشاف.

يفرض مشروع جمالية القصيدة الجديدة على الشاعر العربي المعاصر الابتعاد عن سهولة العامية أو لغة الحياة اليومية المبتذلة، فهو الشاعر الذي يحمل لغته في ذاكرته بينما يعيش في حياته التي تعمل على نفي هذه اللغة وهو الذي يرغب في كتابة عصره ونفسه ومكانه، من "خلال الجدل بين عوالم الهدم عن الشاعر التي يعيشها ويتنفسها وعوالم التقليد المهيمنة على ذاكرته يكمن الشاعر وموقفه وزاوية رؤيته إلى عصره وإلى مجتمعه وإلى ذاته"².

وعناصر التجديد عند الشاعر هي عناصر هدم للوسائط اللغوية وصولاً إلى جوهر اللغة المتجدد، وهذا الوصول إلى جوهر اللغة يستتبعه بالضرورة إنتاج وسائط أخرى

¹ - عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 335.

² - أحمد طه، من الإنشاد إلى الكتابة - نظرة إلى عناصر الهدم وعناصر التقليد، مجلة "أصوات"، الكتاب الأول، 1988، ص4.

معاصرة، هذه الوسائط أكثر دينامية كلما اقتربت اللغة من أصحابها وتعاضمت قدرتها على إنتاج العلامات والدلالات.

الجدير بالذكر أن اللغة تستمد جمالياتها من تكوينها الذاتي كونها أصواتا وتراكب ومجازات ذات طاقة تأثيرية مباشرة، فإلى جانب أن الانفعال بالموضوعات والكلمات هو الذي يحدّد شعرية الكلمات والموضوع¹.

إن الشعرية الجمالية لا تظهر على مستوى السياق في الجملة أو المقطع فحسب، بل في النص كله من حيث أنها بناء، فتصبح اللغة بموجب هذه العلاقة في أفق جمالي جديد، حيث يعمد المبدع إلى نسيج خيوطها واختيار ألوانها وفق ما يقتضيه هذا الإطار من مكونات.

والإبداع اللغوي، وإن كانت خاصيته كامنة في اللغة ذاتها بوصفها طاقة من الإمكانيات المحتملة التي يضطلع المبدع باستخراجها، فإنه لم يكن ليتحقق إلا عبر وسيط جمالي، هذا الوسيط هو الجنس الأدبي باعتباره أداة فنية.

ب - خصائص الدلالة الشعرية:

تعد القصيدة ترجمة لمكونات الصور، فالعملية الإبداعية في القصيدة رسم للواقع وبعث للبعد الفني وتصوير للمجتمع بمختلف أصنافه، يستغل الشاعر قدرته الإبداعية لإرضاء المتلقي بفضل أداة اللغة التي تمكنه من شرح صورته الشعرية شرحاً مستفيضاً.

والصورة الشعرية معناها الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يقوم الشاعر بنظمها في سياق بنائي خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة

¹ - ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005، ص214.

والمجاز...، مما يظهر القدرة الفنية لدى الشاعر في رسم الوقائع التخيلية من خلال الألفاظ وأيضاً المعاني التي يجب أن تخدم المضمون بشكل جوهري، لذا حاول الشاعر العربي المعاصر أن يكون مميزاً في إبداع الصورة الشعرية، وذلك في مقابل الاستغراق الرومانسي في الصور الخيالية¹.

لذلك تعد الصورة والدلالة الشعرية وسيلة فنية يوظفها الشاعر من أجل أداء وظيفة معينة ضمن عمله الفني، وتكمن أهميتها في وظيفتها الدالة بالدرجة الأولى، كما أن القصيدة هي تعبير عن موقف نفسي، فإذا تنافرت الصورة مع بقية الصور أو بقية الدلالات المشكلة لها كان ذلك مدعاة للإخلال بوحدة العمل الشعري؛ لأنه يخل بوحدة الخيال والشعور والتفكير.

وأساس مقياس اللغة الشعرية إنما يكون بحسب موقعها في العمل الفني، كما يراعى بدرجة هامة وشاملة تناسبها مع غيرها من الصور والمعاني بالنسبة للعمل الشعري بوصفه وحدة متكاملة.

وفقاً لذلك، تجعل الصورة الشعرية العمل الشعري ليس مجرد تعبير فحسب، بل تفوق التعبير إلى الإيحاء الأقوى فنياً من الصورة المباشرة، إنها كيان متكامل بطريقة تدريجية بسبب تضافر الدلالات الفنية المختلفة للألفاظ والعبارات التي تمثل وسائل جزئية في طريقها نحو الاتحاد والتكامل بفضل عمل الشاعر المنظم والمنسق، فالصورة الشعرية وسيلة هادفة ذات قيمة أدبية هامة؛ لأنها وسيلة معبرة مؤثرة، "بل رسم صورة لفظية موجبة مثيرة للانفعال والوجدان في نفوس الآخرين، وهذا شرط العمل الأدبي وغايته، به يتم وجوده ويستحق صنعته"².

¹ - ينظر: سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997، ص131.

² - غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1974، ص383.

إذن تتجسد وظيفة الصورة الشعرية بين الأجزاء المختلفة والمتناقضة، وبين الجزء والكل، هي شبكة ممتدة الخيوط بين نقاط كثيرة، وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء، المشكلة بذلك إبداعية العمل الشعري المعاصر، مشيرة بالتالي إلى عظمة خيال المبدع في محاولة تمثل عالم الأفكار إلى الواقع.

إنّ للصورة في الشعر المعاصر بناء هندسيا لا ندرك تركيبه إلا من خلال البحث في أنحائه المختلفة، واستيعاب تشكيله الفني، وهي تكتسب قيمتها من تمازجها في بنية الأداء الجمعي؛ حيث تنفث روحها في الكيان الذي تكون فيه أقرب إلى الإيحاءات الرامزة كما شهدت الصورة مثل اللغة الشعرية تجديدا وتغيرا، وأبرز ما أصبح يميزها¹:

*اهتمامها بضروب البديع كالترار والترديد.

*تمردها على المألوف وخروجها من حدود التناسب المنطقي والتقارب بين طرفي التشبيه مع الاعتماد على المفارقات اللغوية.

*اعتمادها على المفارقات الحادة مما يجعل للقصيدة عدّة دلالات، كما أصبحت تركيبيا لغويا معقدا يقوم على تفاعل الدلالات والعلاقات الداخلية للقصيدة.

*لم تعد الصورة الشعرية وسيلة للشرح والإيضاح والوصف والتفسير، إنّما أصبحت ممثلة بالإيحاءات والدلالات.

إذن للصورة الشعرية دور بارز في الشعر المعاصر، فهي لم تعد تتشكل من عالم البيان والبديع فحسب، بل أصبحت تحتوي بعث الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة التي تشتمل على اشتقاقات جديدة ورموز وعلامات، كما أنّها لا تعبر عن التجربة تعبيرا واقعيا بل تأتي بالمعاني والأحاسيس والمشاعر، فترمز وتشير.

¹ - ينظر: عبد القادر قدار، الشعرية العربية الجديدة في ضوء النقد الأدبي المعاصر (رسالة دكتوراه)، إشراف أ.د. علي ملاح، كلية آداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2، 2014-2015.

ج- خصائص البناء الإيقاعي:

تعد الموسيقى بصورة عامة والإيقاع بصورة خاصة، خاصيتين فنييتين لا يستغنى عنهما، فالشعر يحكمه الوزن والإيقاع، والوزن الشعري هام جدا في ميدان الإحساس الفياض بالذوق الراقي الرفيع، فالشعر العربي الجديد "حاول أن يختبر كل الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر، يخضع في تشكيله خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقى في الأنغام"¹.

ثار الشعر الجديد على نظام الشطرين وعمد إلى نظام جديد يختلف كلياً عن أسطورة البيت الشعري القديم التي انتهجتها العرب لحقبة زمنية طويلة، وإنما نلاحظ تحول القصيدة المعاصرة إلى ركام من التفعيلات التي تزيد أو تنقص حسب رغبة الشاعر وأهوائه، وبهذا يتحرر الشاعر في بنية القصيدة الجديدة من أسر البيت، ويصطنع لنفسه نظاما خاصا لقصيدته يتمشى حسب تموجاته النفسية، وذبذباته الشعورية².

كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير في الإطار الشعري يشمل البحث عن تشكيل موسيقى جديدة للقصيدة العربية الجديدة، وهو ما أدى إلى تطور الأوزان لكن الشعراء أهملوا نظام البحر وركزوا على نظام التفعيلة، فاستخدموا التفعيلة المفردة في الأبحر البسيطة والتفعيلة المركبة في الأبحر المركبة، واستغنوا على نظام الشطر، وصار يسمى البيت شطرا.

تعتمد موسيقى الوزن على إيقاع التفعيلة الحرة، مع إيقاع اللغة، وما حملت من شكل فني مرتبط بالأفكار وإيقاعها، ويكون الشاعر مجيدا إذا ما تمكن من إبداع علاقات متجاوبة مع ما هو ذهني وما هو فني، والإيقاع "لا ينمو في المظاهر الخارجية لنغم في القافية

¹ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 1981، ص63.

² - عبد القادر قدار، الشعرية العربية الجديدة في ضوء النقد العربي المعاصر (رسالة دكتوراه)، ص113.

والجناس، وتزواج الحروف أو تنافرها بل يتجاوزها إلى الأسرار التي فصل فيها بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"¹.

هكذا تحرر الشاعر من قيد التفعيلة، وهو حرّ في التعداد أو الالتزام في استخدام القافية أو التخلي عنها بحسب الحالة النفسية، فيأتي بجوازات وتغيرات، جعلت الشعر الحديث يهجر القصيدة النمطية العروضية الثابتة ويعمد إلى استبدالها بالإيقاع الشعري النابع من قلب التجربة الفنية للعمل الإبداعي.

نستنتج من هذا أهم خصائص الشعر العربي المعاصر، متمثلة في أنّ القصيدة العربية الجديدة التي ظهرت كبديل للقصيدة التقليدية، وهي قصيدة التفعيلة التي تعد واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، قد استطاعت أن تحدث قطيعة نوقية تحولت بفضلها وظيفة النص من الإنشاد والحماسة إلى فاعلية الابتكار، وهي بذلك تعبر عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة².

إن قصيدة التفعيلة تعد خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع ويخرج عن المألوف، إنها -جدلية- نتاج ثورة على السائد الفني، وانطلاقاً من هذا فإنّ الفن الشعري الحديث "يصدر عن اليومي، ولكنه لا يحاكيه، وإنما يسمو به إلى مجال الجمالي المتعالي"³؛ فوظيفة القصيدة الشعرية الجديدة هي فضح مظاهر القبح في الواقع الحياتي، ولأنها فن محض صادر عن شروط زمنها وظروفها، فهي تطمح لأن تتعالى عليها وتنفيها في الوقت المناسب.

¹ - عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص356.

² - ينظر: عبد القادر قدار الشعرية العربية المعاصرة في ضوء النقد العربي المعاصر (رسالة دكتوراه)، ص114 - 115.

³ - محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث (أنشودة المطر لبدر شاكر السياب)، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1،

2008، ص20.

ليس الشعر الحدائي ترميما لقالب لم يعد يحتمل الترميم؛ فموسيقى الشعر الحقة لا بد أن تتلخص من أسر القوالب الجاهزة؛ لأنه ليس ثمة قوالب صالحة لكل الحالات، إن لكل قصيدة جوها الإيقاعي الخاص بها، النابع من موسيقى النفس، وأن هدف الشاعر المعاصر هو إبداع قصيدة جديدة مضادة لا تكتسب موسيقاها من نمط إبداعي سابق، بل تسمد إيقاعها من داخلها، وإن كان لها متكأ خارجيا فهو إيقاع العصر الذي تعيش فيه¹.

لم يعد النظم أو الوزن الشعري يشكل الشرط الأساس والأول للحقيقة الشعرية المعاصرة، ولم تعد مشكلة القصيدة العربية مشكلة "نص موزون"، وإنما مشكلة عمل شعري مهوس بالتجاوز.

إن حركة الشعر الحر عندما ظهرت في منتصف القرن العشرين قد "خيل للكثيرين بأنها حركة شكلية محض هدفها كسر الحاجز العروض، ولم يدر في خلداهم أن هذه الظاهرة التي تجلت بادئ ذي بدء بالخروج عن الإطار العروضي، إنما هي ظاهرة تجريدية شاملة طلبتها وهيات لها عوامل موضوعية، وشروط حضارية تشمل جوانب الحياة كافة"².

وأبرز ما يميز القصيدة الجديدة ما يمكن تسميته تجاوزا الوحدة؛ من طبيعة للرؤية ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر، وليس الوحدة من الشكل والمضمون، ذلك باعتبار أن القصيدة بناء متدامج الأجزاء ومنظم تنظيما صارما، وليس مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات.

¹ - ينظر: عبد القادر قدار، الشعرية العربية الجديدة في ضوء النقد العربي المعاصر، ص115

² - أحلام حلوم، النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2000، ص37.

2- مبررات خاصة بالتأسيس القرائي النقدي الجديد:

1- تعدد خلفيات التصور النقدي الحدائي:

حاولت الحركة النقدية المعاصرة في ضوء ما تقدم إثارة حوار جدلي نقدي حول النص الشعري الجديد بالاستناد لأصول ثابتة، ومفاهيم علمية جديدة أملا في فهم هذا النمط الإبداعي عن طريق تحليل شبكة العلاقات التي تنتظم ضمنها المكونات الأساسية للنص الشعري، محاولة تقديم أحكام موضوعية.

اللسانيات:

تميّز القرن العشرين بأنه عصر التحليل في مجالات الفكر والفلسفة، واحتلت اللغة فيه مكانة أسمى؛ حيث أصبحت جزءا لا يتجزأ من مرتكزات الفكر ومنوالا للقياس والتطبيق، ومثالا للبحث في مستويات الظاهرة الفكرية، والنموذج اللغوي يمكن أن يطبق على معارف كثيرة؛ لأنها منظومات ذات بنية متشابهة لبنية اللغة على أن دي سوسير قدم "استراتيجيات شكلية للفكر الحدائي؛ حيث ركز في دراسته للغة على المشكلات التي تعد من صميم طرائف التفكير الحديثة سيما طبيعة العلاقة بين اللغة والعقل التي تقتضي ميل الفكر الإنساني إلى لدراسة عامة تستقصي نظم العلامات وإمكاناتها في تفسير الوجود"¹.

لقد أصبحت اللغة هي القدوة والمثل لمختلف العلوم، خاصة الإنسانية منها، فباللغة نعرف العالم وبها نبنيه، وما نعرفه عن العالم يتم تحديده من خلال اللغة، كما أصبحت هناك علاقة بين الإدراك والإدراك ذاته والذات المدركة الفاعلة والوسيط الذي يمهد لهذه العملية (اللغة).

¹ - محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007، ص121.

استهوى النقد الأدبي اللسانيات الحديثة لما لها من امتياز وفضل في تنظيم مناهج التحليل وبلورتها، وهذا بفضل الثنائيات التي وضعها دي سوسير والتي عدت من مرتكزات البحث في درس اللغوي الحديث؛ منها اللغة والكلام، والداد والمدلول.

إنّ قراء الأدب والمتهمين بعلمه، أدركوا أن من نتائج استلهام النقد الأدبي للفكر اللساني "تحرير الفكر النقدي من سطوة المتكلم وهو ما مكنه من دخول مسرح الكلام والذي نعنيه على وجه التحقيق هو إنصاف النقد من مرجعية المتكلم بالأدب إلى مرجعية الكلام الأدبي نفسه، وهو الإعلان عن تحول وجهة النظر من الناطق بالنص ذاته، أو ناسج القول إلى نسج القول"¹.

كان لظهور اللسانيات بوصفها الدراسة العلمية للغة، الأثر المباشر في شيوع هذا النوع من المناهج التي تتناول الأثر الأدبي من داخله، وهذا عملاً بمقولة دي سوسير الشهيرة "اللسانيات هي دراسة اللسان في ذاته ولأجل ذاته"، كما أن أبرز انطلاقة شكلت تحولاً في مسار تحليل الأدب تلك الفكرة الصادرة عن دي سوسير؛ القائلة بضرورة التميّز بين اللغة والكلام، اللغة باعتبارها مجموعة القواعد الموجودة عند الناس، والكلام باعتباره صورة من صور اللسان المتحققة حسب تعدد الأفراد وتنوعهم.

يقودنا الخوض في إشكالية حاجة النقد إلى المعرفة اللغوية لأجل التأسيس لمنهج نقدي، يضمن تقديم إجابات دقيقة وسليمة عن خصوصية النص الأدبي، وإلى الحديث عن طبيعة النص الأدبي كشكل من أشكال الإنجاز اللغوي يقيمه نظامه الخاص كونه وجوداً لغوياً، وهذا أمر يؤكد حقيقة وألوية الاهتمام بالنص بحثاً عن هويته وأدبيته التي هي قوام النص الأدبي كما يرى قاسم المومني، وهي مرامه والتي ينبغي ألا نفهمها على أنها محفَى

¹ - عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، مارس 2004، ص86.

الشكل لا يضمن شيئاً وراءه، أو مجرد اهتمام بالشكل لا يتخطاه إلى أمر عداه، وإنما على أنها شكل وغرض ونظام وفحوى"¹.

يفهم من ذلك أن النص الأدبي له هويته المتمثلة في أدبيته وإيحائية؛ لأن الهدف من النص الأدبي ليس الخبر الذي يقدمه، ولا في الرسالة التي ينقلها، ولا في الفكرة التي يعالجها، إن الذي يأتي في صدارة مقومات طبيعة النص الإيحاء الذي يبعثه في متلقيه، والتركيز على الإيحاء لا يعني إلغاء ما في النص من معنى أو فكرة أو غرض، فالنص ينظر إليه على أنه نسيج لغوي؛ أي ستار جاهز يخفي وراءه المعنى، والنص باعتباره نسيجا "يصنع ذاته ويحتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم"².

والنظر إلى النص على أنه نسيج لغوي؛ يعني أن قوام أدبيته وخصوصيته إنما الشكل مما يؤكد عدم أحقية ما يتضمنه من دلالات ومضامين، تقول يمنى العيد: "النص الأدبي نص له هويته، كما أن لكل شيء هويته، وهو بذلك ليس نصا سياسيا أو سيكولوجيا أو اجتماعيا، وإن كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية، وهو إذا يحمل هذه الدلالات، ويتيح لنا أن نقرأ أكثر من قراءة، ولكن ليس للنص حين نتيح لنا هويته مثل هذه القراءات أو حين نحيلنا إلى مراجعه العدة، إن يسقط كأدبي فتغيب هويته في ما هو سواه الذي نعاده به"³.

إن الرؤية النقدية التي تدعو إلى تركيز الاهتمام على النص رؤية تستند إلى منطق جمالي، مؤداه أن الشاعر حين يقول شعرا هدفه إحداث انفعال جمالي في نفس متلقيه، فهو

¹ - ينظر: قاسم المومني، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص24.

² - رولان بارت، لذة النص، تر. فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1988، ص62.

³ - يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (د.ط)، 1985، ص57.

لا يقول الشعر لغاية إبلاغيه وإخبارية، وعليه فإن أية قراءة نقدية تنتظر في البعد الإخباري التواصل لا تلتفت لقيم النص الجمالية.

إن الناقد الأدبي المعاصر "أصبح يركز اهتمامه على أدبية العمل الأدبي من جهة، والوعي بالنص وبالكتابة من جهة أخرى، لعل هذا هو السبب الذي جعل القواعد اللسانية والمفاهيم اللسانية والشكلية أساسا مباشرا لظهور مصطلح "النص" ومصطلح نظرية النص"¹.

ولا يخرج النص الأدبي عن كونه نصا لغويا، ولكنه استخدام خاص للغة، وهو نوع من الاتصال ولكنه يختلف عن الاستعمال العادي و"اللغة هي بالحرف الواحد مادة الأديب، ويمكن القول أن كل عمل هو مجرد انتقاء من لغة معينة"².

إن النص الأدبي في حقيقته تطبيق لبعض الخصائص اللغوية، ولا يمكن أن يكون شيئا آخر، وهو يستخدم الإمكانيات الإيقاعية للكلام مما يهمله القول العادي المؤلف، إلا أن الأدب يصنفها وينظمها، ويبني عليها استعمالاتها الفنية تبعا لذلك فإن "أية دراسة موضوعية في المقام الأول؛ بمعنى أن تعطي الأولوية لتفسير الأشكال اللغوية التي تحمل المعاني"³.

كان لابد للنقاد أن يستندوا إلى اللسانيات كخطوة نحو المنهجية، فذلك بفعل الوعي بضرورة استبدال الأدوات النقدية التقليدية ابتعادا عن الذاتية والحساب، فالنقد سمة الموضوعية والدقة والصرامة في المعالجة والتحليل، وقد علل إبراهيم محمود خليل هذه الميزة لعلم اللغة في صلته بالنقد الأدبي بقوله: "يختلف علم اللغة عن علمي النفس والاجتماع من

¹ - سمير حجازي، النقد الأدبي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص121.

² - رينيه وليك وأستن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص179.

³ - علي عزت، الاتجاهات الحديث في علم الأسلوب وتحليل الخطاب، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1987، ص12.

حيث طبيعة الصلة بينهما وبين الأدب، فصلة علم النفس أو علم الاجتماع بالأدب صلة غير مباشرة، أما صلة علم اللغة بالأدب فهي صلة مباشرة؛ لأن المادة المستخدمة في الأدب هي المفردات والجمل وما بينهما من علاقات نحوية، وهذه هي اللغة، لذا لا يتوقع من اللغويين في القديم أو الحديث إلا أن يهتموا بالأدب"¹.

كانت الدراسات اللغوية في الواقع الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية، ومع ظهور الدراسات اللغوية، وجد فيها نقاد الأدب "وسيلة توفيقية تقضي على ذلك التناقض وتحقق علمية الأدب في نفس الوقت"².

نفهم من ذلك أن العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي كانت من أكثر المسائل التي حظيت بقدر واسع من النقاش ضمن النظرية الأدبية الحديثة، وهي تكاد تكون أكثر الفروع العديدة التي أسهمت في نمو النظرية الأدبية، فتطورت العلاقة بين علوم اللغة والنقد الأدبي، بل إن اللسانيات - كما ذهب عبد العزيز حمودة - كانت من تجليات الحداثة عند البنيويين والتفكيكين و"البوابة الرئيسية للمشاريع النقدية المعاصرة دون حضور قوي ودائم للدراسات اللغوية"³.

إن اللسانيات أساس مهم وضروري ودعامة قوية لمقاربة الأدب، مقارنة علمية بالنظر إلى طابعه اللغوي من جهة والخصوصية العلمية التي تتميز بها اللسانيات عن بقية العلوم الإنسانية الأخرى، وهذه الخصوصية التي تميز علم اللغة في ذاته، وفي علاقته بالنقد الأدبي.

¹ - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003، ص73.

² - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، أبريل 1998، ص108.

³ - المرجع نفسه، ص107.

والصلة بين علم اللغة والنقد الأدبي صلة مؤكدة وحاضرة في التنظير النقدي والدراسات النقدية المعاصرين، ويرتبط النقد الأدبي باللسانيات ارتباطاً يتعدد بتعدد وجهات النظر، ولتحديد العلاقة بين هذين الحلقتين لا بد من ذكر الزاوية التي ينظر منها عالم اللغة إلى طبيعة العلاقة بين مجال عمله ومجال النقد الأدبي، وهي علاقة طلاق مستويات الكلام التي تقودنا إلى الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي من حيث هو خطاب تواصلية من جهة وفن قولي من جهة ثانية¹.

وهذا دليل على أهمية علم اللغة بالنسبة للنقد؛ ذلك أن علم اللغة يحدد النقد سندا نظريا ومعرفيا من هنا، فإن الناقد الأدبي يقف مسائل المعرفة اللسانية فيما قدمته من خبرات فنية تكشف عن المقومات اللغوية، وخبايا الكلام، أسراره ومكوناته، إيماناً منه بأهمية المعرفة اللغوية مما يضمن للناقد تقديم عمل نقدي علمي منظم، فكما يقول هنري ميشونيك: "وكما أن المعرفة محكومة بنظام، فمن موجه لحفظ النظام"².

كان من نتائج تلاق الفكرين اللساني والنقدي إكساب هذا الأخير طابعا علميا إلى جانب معرفة علمية بالأدب تخلصا من التأملات والانطباعات والإيديولوجيات التي وسمت فهمه وتقويمه خلال المرحلة النقدية التقليدية، وكان هذا دافعا نحو ضرورة انفتاح النقد على ما يجد من مناهج تتبنى قوانينها في ضوء المفاهيم اللسانية الحديثة.

إن دي سوسير بالنظر إلى ما استخدمه من جهاز مفاهيمي ورؤية منهجية، كان واعيا أنه بصدد التأسيس المنهجي لعلم جديد، ورأى أنه ينبغي الأخذ بمتطلبات مشروع الجديد في مقارنة الظاهرة اللغوية³.

¹ - ينظر: عبد السلام المسدي، "اللسانيات وإبستمولوجية النقد"، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997، ص10-11.

² - هنري ميشونيك، راهن الشعرية، تر. عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص7.

³ - ينظر: عبد القادر قدار، الشعرية العربية الجديدة في ضوء النقد العربي المعاصر، ص29.

كان لدي سوسير "فضل كبير في ردف الوعي بالعدة المفاهيمية والمنهجية على حدّ سواء"¹ دون أن يتصور أنه بصدد التأسيس لمنهج في قراءة الأدب سيكون له شأن كبير في تبديل آليات النقد الأدبي المعاصر.

والفكرة المحورية في المشروع اللساني السوسيري هي اللغة واستبعاد الإحالة المرجعية، وقد كان لهذه الفكرة انعكاس كبير على المنهجيات النقدية التي عدت مفاهيم للاقتراب من النص الأدبي الإبداعي، كما يرى توفيق الزيدي "اعتمادا على مفهوم الآنية، يجعل النقاد الغربيون دور التأثير اللساني النص مستقلا لا يحتاج في تحليله إلى عناصر خارجية، فهو بمثابة شبكة من العلاقات مختلف مستوياتها"².

ذلك أنه أصبح يتوجب على الناقد النظر إلى العمل الأدبي الشعري على أنه بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطها بالمجموع، فالعمل النقدي لم يعد يستهدف دلالة النص الأدبي ومعناه من خلال ربط النص بخارجه، بل أصبح يتحكم فيها النص اللغوي في علاقته النسقية.

وهذا ما توصل إليه الطيب بوعزة باستنتاجه: "وهذا ما سيجعل الدرس النقدي المتأثر بدي سوسير يدفع نحو ضرورة معاملة المعطى الأدبي كفضاء مغلق يمتلك استقلاله الذاتي عما هو خارجه، ويختزل بداخله كل الآليات المتفاعلة في إنتاج معناه، وبذلك يتم استبعاد كل إحالة سيكولوجية أو سوسولوجية خارج النص؛ لأن عالم الدلالة حسب دي سوسير عالم يتسم بالاستقلالية، والانتظام الداخلي، والاكتفاء بالذات"³.

¹ - الطيب بوعزة، مقاربات ورؤى في الفن، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، (د.ت.ط)، ص45.

² - توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1984، ص139.

³ - الطيب بوعزة، مقاربات ورؤى في الفن إصدارات، ص49.

يتضح من ذلك أن النظرة إلى اللغة عرفت تحولا جوهريا من النظرة التي تعد اللغة أداة يمكن بفضلها تصوير شيء في العالم الخارجي إلى تحول يعترف بوجود الداخل فقط على أساس أن اللغة ليست تمثيلا للمعنى الخارجي؛ أي أن إنتاج دلالة الفن ومعناه أصبح يتحكم فيهما معطى النص اللغوي في علاقته النسقية ووظيفته الداخلية.

الماركسية:

انبثق النقد الماركسي في الذوق والنظرية من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر، وكان "فرانتز مهنج" في ألمانيا و"جورجي بليخانوف" (geaghi plekhama) في روسيا أول ممارسي النقد الماركسي ولكنها كانا من وجهة النظر المذهبية السوفيتية اللاحقة من الخارجين على السنة المقبولة، فقد اعترف كل منهما بقدر من استقلالية الفن، وعدّ النقد الماركسي علما موضوعيا يدرس المكونات الاجتماعية للعمل الأدبي لا مذهباً يحدد المسائل الإستراتيجية بفرض المواضيع والأساليب على الكتاب¹.

والماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسي وضعها كارل ماركسي بمشاركة مهمة من فريدريك إنجلز في منتصف القرن التاسع عشر، وكان لهذين المفكرين آراء عامة في الآداب والفنون تنطلق من الأساس الفكري الذي بنيا عليه نظريتهما في التفسير المادي للتاريخ وملخصه أن الأدب وفق رؤيتهما خاضع للقوى الاقتصادية والإيديولوجية وليس لأية قيم فنية جوهرية أو مستقلة².

كان النقد الماركسي نقداً أيديولوجياً ذا صبغة سياسية يعنى بالمضمون الإيديولوجي أكثر من عنايته بالشكل والجمال والعمل الأدبي، ومع أن بعض النقاد الإيديولوجيين أولوا الجمال بعض اهتماماته إلا أن هذا الاهتمام ظل حبيس الدراسات النظرية.

¹ - رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع110، فبراير 1987، ص 391.

² - ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2004، ص63-64.

فالناقد الماركسي جورجي بليخانوف "كان يرى أن إهمال الناقد للجانب الجمالي يؤدي إلى جهل تام بحقيقة النقد الأدبي وإلى تحريف وجهة النظر النقدية المادية نفسها، كما يرى أن على الناقد الاجتماعي واجبان؛ يتمثل الواجب الأول منهما في: تحليل الأثر الأدبي واستخراج المعادل الاجتماعي منه، ويتمثل الواجب الثاني في: البحث عن أوجه الجمال في نفس العمل"¹.

يقول بليخانوف: "بصفتي نصيرا للتطور المادي للعالم سأقول للعالم أن الواجب الأول للناقد يكمن في ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة علم الاجتماع في تحديد ما يمكن أن نسميه المعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية المعطاة²، ويقصد بليخانوف بالمعادل السوسيولوجي هنا "ما يمثل نظر ما حول الواقع؛ أي أحد التصورات الإيديولوجية الموجودة في الساحة الفكرية والتي يلتقي معها العمل الإبداعي"³.

أمّا عن الواجب الثاني في العملية النقدية، وهو الاهتمام بالجانب الجمالي في العمل الأدبي، فيقول عنه بليخانوف: "والفعل الثاني في نقد مادي متماسك منطقيا يجب أن يتمثل - مثلما فعل المثاليون - في تقييم الخصائص الجمالية للأثر موضوع الدرس"⁴.

ويعلق "حميد لحمداني" على أقوال "بليخانوف" فيقول: "لابد من الإشارة هنا إلى أن الترتيب/الواجب أو الفعل الأول، والفعل الثاني/ يفترض بعض المسلمات النظرية التي لم يصرح بها "بليخانوف" ولكنها يمكن أن تستخلص بسهولة من تحديدها منها"⁵.

¹ - إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 51-52.

² - جورجي بليخانوف، الفن والتصور المادي التاريخي، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، 1977، ص50.

³ - إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، ص52.

⁴ - جورجي بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ص50.

⁵ - إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص52-53.

1- إن الوصول إلى المضمون الإيديولوجي في النص الأدبي يمكن دون تحليل الجانب الجمالي مادام تحليل المضمون في نظره يأتي في مقدمة عمل الناقد (الواجب الأول).

2- إن التقييم الجمالي وفق تعبير "بليخانوف" نفسه، هو مرحلة لاحقة ومكملة فقط لعمل الناقد.

إن الماركسية هي من أكثر المذاهب الفكرية اهتماما بالنقد الاجتماعي وتأثيرا فيه في الوقت نفسه، وقد حكمت الإيديولوجيا بشكل صارخ في الحكم على الأدب، وفي تفسيره ودراسته، وكانت تفسر الأعمال الأدبية تفسيرا ماديا مستندا إلى فلسفتها في تصور الحياة والمجتمع.

وقد أقامت نظرية النقد الماركسية تصورها بناء على مفهومين أساسيين؛ هما¹:

أولا: فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية؛ حيث تتجسد الأولى في حقائق الحياة المادية المتعينة؛ المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات وفي تجسيدها المادي في الجانبين الاقتصادي والسياسي ونظم العلاقات الاجتماعية، بينما تتبثق الأبنية الفوقية من هذه الأبنية التحتية؛ متمثلة في القوانين والأنظمة الاجتماعية.

ثانيا: مفهوم الانعكاس الآلي، وإذا كان المحكي عند اليونان هو الطبيعة فعند أصحاب هذه النظرية هو المجتمع.

ولما كانت البنية الفوقية تتشكل من الفن والقانون والسياسية والدين بتأثير قوي من البنية التحتية أو الإدراك الاجتماعي الواعي للعلاقات الاقتصادية والصراع الطبقي فقد رأت النظرية استحالة دراسة الأعمال الأدبية والفنية بمعزل عن البنية التحتية، وبهذا الفهم فإنه

¹ - ينظر: إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص54.

"ليس لدراسة الأدب إلا أن تكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية في النصوص الفنية"¹.

إن النظرية الماركسية تؤكد على علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، مؤسسة على العلاقة الجدلية بين البنيتين: التحتية والفقوية، فما دام الأدب يعدّ مجالاً من مجالات البنية الفوقية خاصة، سيكون بمقومات البنية التحتية، وعلى رأسها العلاقات الاجتماعية، وبالتالي تأكيدها على أهمية الدراسة الاجتماعية للأدب².

وهكذا يضحى الأدب تعليمياً بشكل صريح ويرسم لنا عالماً؛ لأنه لا يصور لنا الحياة كما هي، بل كما ينبغي أن تكون طبقاً للمذهب الماركسي، والنقاد الماركسيون الجيدون يفهمون أن الفن يؤدي عمله من خلال الشخصية والصورة والأفعال والمشاعر وتركيزهم على مفهوم النمط هو الجسر الواصل بين الواقعية والمثالية، فالنمط لا يعني ما هو متوسط، أو ما يمثل فئته فقط، بل هو النمط المثال أو ببساطة البطل الذي يجب أن يحذو حذوه في حياته³.

بالرغم من توقع اختلاف النظريات الماركسية في الأدب إلا أن جميعها يشتمل على مقدمة بسيطة مشتركة؛ فحواها أن الأدب لا يمكن فهمه بأسلوب صحيح إلا من خلال إطار أكبر من الواقعية الاجتماعية، ويرى الماركسيون أيضاً أن أية نظرية تتناول بمفرده على

¹ - حسين الواد، القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس، 1988، ص175.

² - نقلا عن: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1999، ص11-12.

³ - ينظر: رينه ويليك، مفاهيم نقدية، تر. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع110، فبراير 1987، ص391 - 392.

سبيل المثال كبناء محض أو نتاج للعمليات العقلية الفردية للكاتب، وتحفظ به بمعزل عن المجتمع والتاريخ سوف تعجز عن توضيح الماهية الحقيقية للأدب¹.

والنقد الماركسي هو جزء أو عنصر يسعى إلى تحليل وتفسير مختلف الإيديولوجيات والأفكار والأفعال والمشاعر التي تسيطر على الحياة الاجتماعية للبشر؛ ذلك أن النقد الأدبي الماركسي لا يركز على العمل الأدبي ككيان مغلق ومستقل في حد ذاته، بل ينطلق لتحليل الأوضاع التاريخية التي أدت إلى إنتاجه، وذلك يتحتم على الناقد أن يكون على دراية ووعي عميق بالخلفيات التاريخية للأعمال الأدبية.

والنقد الماركسي يطمح لشرح وتفسير العمل الأدبي في كل أبعاده وأشكاله ومضامينه، من حيث كونه نتاجاً فنياً يحمل تاريخاً معيناً؛ حيث أنه كلما كانت البصمة عميقة ومتميزة، كان العمل الفني ناضجاً وعميقاً، وذلك على نقيض مدرسة النقد الجديد أو الموضوعي التي تتادي بأن الفن العظيم هو من يتجاوز حدوده وأوضاعه التاريخية إلى آفاق غير محدودة².

نستنتج من خلال هذا أن فهم الأدب يؤدي إلى استيعاب العملية الاجتماعية التي تشملها؛ حيث أن النقد الماركسي ينظر إلى الفن على أنه جزء من البنية الفوقية للمجتمع وجزء لا يمكن فصله عن أيديولوجيات المجتمع؛ فالأعمال الأدبية هي بمثابة مناهج خاصة لرؤية العالم.

وقد كان المجرى الماركسي جورج لوكاتش "يرى أن الأدب يقتبس للواقع الاجتماعي والاقتصادي، لكنه رفض فكرة أن ثمة حتمية واضحة بين الاثنين وهو يحاول أن يبرهن على أن أعظم الآثار الأدبية لا تعيد فحسب إنتاج الأيديولوجيات السائدة في عصرها، بل تجسد

¹ - ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة - مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت.ط.)، ص194.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 195-196.

في شكلها نقدا لهذه الإيديولوجيات¹؛ أي أن الأديب وهو يعكس الوضع الاجتماعي القائم، يقدم لنا موقفه الفكري والفلسفي من هذا الوضع، فهو ناقل وناقد.

يحاول النقد الماركسي شرح العلاقات المعقدة غير المباشرة بين الأعمال الأدبية والمجالات الإيديولوجية التي تحيط بها، سواء على مستوى المضامين والأهداف الفكرية أو على مستوى الأشكال الفنية بكل ما تنطوي عليه من أسلوب وإيقاع وصورة ... وقد يكون هذا نوعا من الخلط بين النقد الأدبي وبين الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي، لكن المحتوى الفكري للعمل الأدبي يظل محورا لا يمكن تجاهله أو المرور عليه مر الكرام، ولا يمكن فصله في الوقت نفسه عن البنية الاقتصادية التي تشكل الأساس العام للمجتمع².

أسرف الماركسيون في تقديم دور الإيديولوجيا في الأدب، حتى سمي تقديمهم بالنقد الإيديولوجي أو النقد المضموني، وراحوا لا يعتقدون بأي أدب لا يصدر عن الرؤية الماركسية للأدب التي عرفت بـ "الواقعية الاشتراكية" حتى فرضوها فرضا على الأدباء وراحوا يحاسبونهم حسابا عسيرا إذا خرجوا عليها، مهتمين بالرجعية أو البورجوازية³.

إن كل أدب في نظرة هذه الطائفة المتعصبة من النقاد يجب أن يدور فقط حول قضايا الطبقة الدنيا وهمومها ومشكلاتها، فالإيديولوجيات هي في الأخير عبارة عن جزء أو وسيط هام في الأثر الأدبي لا يمكن تجاهلها، فالأدب لا يمكن فهمه بأسلوب صحيح إلا من خلال إطار أكبر من الواقعية الاجتماعية.

كان لوسيان غولدمان من رواد النقد الماركسي، فقد سار على نهج الناقد المجري الأصل جورج لوكاتش في رفضه مفهوم العلاقة البسيطة والمباشرة بين مضمون العمل

¹ - ك. م نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر. عيسى العاكوب، مصر، (د.ط.)، 1988، ص88.

² - ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، ص196.

³ - ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث - رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، يوليو 2007، ص45.

الأدبي وبين الإيديولوجيا الخفية، فهو يبحث عن بنيات الإيديولوجيا المتبلورة والمتجسدة في العمل الأدبي ليقابلها بالبنيات الاجتماعية؛ بحيث يستطيع تعريف طبيعة العمل ووظيفته وفي الوقت نفسه طبيعة الإيديولوجيات الاجتماعية السائدة وأثرها في فكر الناس وسلوكهم¹.

وبهذا كَوّن غولدمان المنظور النقدي الماركسي الذي يختلف عن التاريخ الأدبي التقليدي؛ "الذي لا يرى سوى العلاقة الفردية والشخصية بين العمل الأدبي ومؤلفه فهم يرون في العمل لحظة متفردة في التاريخ، تكسبها الكتابة شكلا متميزا، وتكشف عن أبعادها وآفاقها، وليس نتاجا لشعور فردي مستقل، فمثلا لا يفسر لوكاتش ظهور شكل روائي جديد لمجرد أنه نتيجة لتطور فن الرواية في حدّ ذاته، بل لأنه تجسيد لموقف تاريخي جديد، وهذا يعني أن الأديب يبحث في الأعمال السابقة عليه عن قوة دفع لأفق أدبي جديد يستدعيه الموقف التاريخي"².

إنّ من أكثر النظريات المعاصرة إمتاعا هي نظرية لوسيان غولدمان صاحب النظرية الاجتماعية، فقد اهتم بكيفية تطور الأدب مع غيره من الفنون من خلال الحياة الاجتماعية، وعن أسباب اتخاذ الأعمال الأدبية لشكلها، وبحسب رأيه فإن الأعمال الأدبية تجسيد لموقف تاريخي جديد، وليست نتاجا لشعور فردي مستقل.

أمّا عن مفهوم الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي، فغولدمان يلفت النظر إلى أنه لا يتطابق دائما مع قصد المؤلف والمعنى الذاتي الذي يبوره العمل بالنسبة له، كما أن غولدمان يحرص على وضع العمل الأدبي من جديد في سياقه التاريخي، ودمجه في منظومة الحياة الاجتماعية، ويرجع هذا إلى مفهومين؛ هما: مفهوم الكلية، ومفهوم التماسك،

¹ - ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة - مدخل فلسفي، ص204.

² - المرجع نفسه، ص204-205.

وتكمن صعوبة رصد دلالة العمل الأدبي في الكشف عما هو جوهرى، وفصله عما هو عرضي، ولا يتم إلا بنسبة أجزاء العمل ككل إلى سياقه التاريخي والاجتماعي¹.

نستنتج مما سبق، أن الماركسية هي من أكثر المذاهب الفكرية اهتماما بالنقد الاجتماعي وتأثيرا فيه في الوقت نفسه، فقد فسّرت الأعمال الأدبية تفسيراً مادياً مستندا إلى فلسفتها في تصور الحياة والمجتمع، والأدب عندهم هو صورة للعصر والمجتمع، فالأعمال أو الآثار الأدبية هي بمثابة وثائق تاريخية واجتماعية، ومن نقادها نجد ماركس بنظرية المادية التاريخية التي تؤصل لعلاقة الأدب بالواقع الاجتماعي من خلال البنيتين التحتية والفقوية، كذلك لوسيان غولدمان مؤسس البنيوية التكوينية التي سعت إلى ضبط العلاقة بين الأدب والمجتمع، وبين النقد الأدبي وعلم الاجتماع.

- الظاهرية:

يركز الاتجاه الفلسفي الحديث على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى، وهو الفينومينولوجيا أو فلسفة الظواهر، إذ يذهب هوسرل "إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا، وليس موضوعات العالم، فالوعي دائما وعي بشيء وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا، أضف إلى ذلك أننا نكشف في الأشياء التي تظهر في وعينا (والفينومينولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية التي تعني ظهور الأشياء) خصائصها العامة أو الجوهرية؛ إذ ترى الفينومينولوجيا أنها تكشف لنا الطبيعة الكامنة لكل من الوعي الإنساني والظواهر"².

والوعي عنده تعامل حقيقي وفعلي مع العالم الخارجي، إنه فعل حين تكون الذات قاصدة، ويكون الشيء مقصودا، ويكون كلاهما متضمنا بالتبادل؛ ذلك أن الذات الواعية

¹ - ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة - مدخل فلسفي، ص 205.

² - المرجع نفسه، ص 336.

حقيقة واقعة وأيضا الشيء الصادر بالفعل من الواقع، وهذه المنظومة الفلسفية هي التي أثرت في النقد الأدبي الظاهري؛ لأن هوسرل رفض الانقسام المفتعل بين الذاتية والموضوعية بأن جعل من الذاتية الخطوة الأولى المؤدية إلى الموضوعية التي لا يمكن أن تنشأ وتتواجد بين هذه المصادر الذاتية¹.

إن التحليل الفينومينولوجي إذن يجعل من تعالي الوعي الحاضن لأفعال الأنا أصلا مطاعا للغة "بوصفها حديثا أو بوصفها إنجازا حيا للمعنى، وتعبيرا دالا عنه بين الذوات المتحدثة الفعلية، فذلك يبلغ به الأمر إلى تميز اللغة بشرف هذا التعالي حين يشير إلى الوعي اللغوي المخصوص"²، فإن البحث عن شيء ما بواسطة الكلمات يجعل هذه الوحدة التركيبية لما هو مدلول جزءا من دائرة المشاركة الأنائية المخصوصة، وهذا تأكيد على الوعي اللغوي.

كان هوسرل يؤمن بأن الميتافيزيقا في عصره قادمة ستظل عاجزة عن القيام بأي إنجاز فعلي في نظرية المعرفة، وبدلا من أن تكتشف المعنى الموجود في التجربة، فرضت دون وجه حق المعنى على التجربة، وإذا ما طبق هذا المنهج على النقد الأدبي فإنه يصبح من حق النقاد من خلال الوعي بكل منهما؛ ذلك أن الناقد الظاهري يرى الوعي الإنساني علاقة مكثفة بين النفس والعالم، ونسيجا متشابكا من التجارب الشخصية والحياة المتكاملة³.

يعد مؤلف العمل الأدبي شخصا قادرا على توظيف خياله في انتقاء وصياغة العناصر المناسبة من حياته، وتجاربه، وأعماله ويخلق منها عالما روائيا أو عملا فنيا، ويكون ذلك بواسطة أداة اللغة "فيتألف الطور الأول من الأصوات والعبارات وسياقات الجمل، ثم يبدأ

¹ - ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة - مدخل فلسفي، ص 336.

² - فتحي أنقر وهوسرل ومعاصروه، من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويله الفهم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص59.

³ - ينظر: محمد شبل الكومي، مذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، ص337-336.

الطور الثاني ببعض الدلالات النابعة من الأحداث والتطورات لتتجسد في أشياء مادية ملموسة، تؤلف بالتالي عالم الشخصيات والعلاقات المتطور فيما بينها، بحيث تنتمي فيما بعد إلى عالم خاص بها وتمتيز عن أي عالم آخر¹.

وهنا تبرز مهمة الناقد الأدبي في رصد التجربة وتحليلها وتفسيرها وتقويمها جمالياً، وتحليل مختلف أطوار الرواية، فتلك هي مهمة الناقد الوحيدة فالنقد تميز وتوضيح.

ويؤكد أيضاً مايكل دوفرين في كتابه اللغة والفلسفة "حضور ذاتية الأديب من هذا المنظور على أنه يتكلم على العالم، نحن نتعلم كيف نعرفه في كلمات عن العالم الذي يتحدث عنه والذي يمثل نمطا واحداً ممكناً ولا بديل له من بين الأنماط الأخرى، وحتى التقبل العام للعمل الأدبي بصفته تجسيدا حيا ملموسا للعلاقات الأساسية بين النفس البشرية والعالم الذي تعيش فيه، يسمح بتأكيدات متنوعة بتنوع النقاد أو المتلقين أو حتى الأدباء أنفسهم في مراحل الإبداع العمل الأدبي"².

وهنا يملك الناقد حرية الاختيار الخاص به من بين هذه التأكيدات المتنوعة بشرط أن يكون مبررا من داخل سياق العمل نفسه؛ أي العالم الذي يتحدث عنه الأديب، وأن يكون كذلك هذا التبرير النقدي من خلال الكشف عن العالم الموجود بالفعل، وليس العالم المتخيل أو المتوهم.

لقد كان للنظرية النقدية التي تركز على القارئ إرهابات فيما قام به مارتن هيدغر من رفض النظرة الموضوعية، فقد ذهب إلى أن ما يتميز به الوجود الإنساني هو وجوده المتعين، فوعينا بسقوط أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه العالم بحكم الوجود فيه، ونحن نجد أنفسنا "مطروحين" في العالم في الزمان ومكان لم نحترفها ولكن هذا العالم في

¹ - محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة - مدخل فلسفي، ص 337.

² - المرجع نفسه، ص 337.

الوقت نفسه هو عالمنا بقدر ما يسقط وعينا، كما أنه لا بد لتفكيرنا أن يكون دائما في موقف، فهو تاريخي دائما؛ ذلك على الرغم من أن صفة التاريخية لا تشير إلى التاريخ الخارجي الاجتماعي، بل إلى التاريخ الداخلي الشخصي¹.

يقصد هيدغر بالتفكير أو الموقف التاريخي أن المعنى يعتمد على المواقف التاريخية لمن يقوم بتفسير هذا العمل، فالعمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف للمعنى، فالعمل الأدبي عمل أو موقف يصور لنا وعينا.

ولفانج آيزر يعد ثاني اثنين كان لهما أكبر الأثر في لفت الأنظار إلى نظريات القراءة، وكانت الظاهرية هي المؤثر الأكبر في آيزر، فقد كان "مؤمنا بتحمية القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في بناء النص، لقد كتب يقول لكي يكون الإبداع ذاتيا نابعا من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسميه القارئ"².

ولم يعد دور المتلقي أو القارئ دورا استهلاكيا سلبيا في صلته بالنص بل أصبح القارئ مشاركا في صنع النص أو مشاركا في العملية الإبداعية: فعلمية التلقي تشكل مجموعة العلاقة بين المبدع والقارئ معا.

ويرى آيزر أن مهمة الناقد ليست شرح النص من حيث هو موضوع الآثار التي يخلقها النص في القارئ، فالنصوص بطبيعتها الممكنة، ويمكن تقسيم مصطلح القارئ إلى "قارئ مضمر"، و"قارئ فعلي"؛ الأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، أما "القارئ الفعلي" فهو

¹ - ينظر محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة - مدخل فلسفي، ص 337-338.

² - روبرت هولب، نظرية التلقي، تر. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994، ص 45.

الذي يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصورة لا بد أن تتلون حتماً بلون مخزون التجربة الموجودة عند هذا القارئ¹.

بناءً على رؤية آيزر لمهمة الناقد، فإنها ليست متمثلة في شرح النص بوصفه موضوعاً ولكن شرح الأثر الذي يتركه النص في قارئه، بناءً على هذه الرؤية، فالنصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة، ويمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى قارئ مضمر، وقارئ فعلي.

وإذا طبقنا منهج آيزر على قصيدة وردزورت فإننا نرى أن نشاط القارئ يتمثل "أولاً في تكيف وجهة نظر بعينها "أ"، "ب"، "ج"، "د" وفي ملئ " الفراغ " بين المقطعين، ثانياً (أي بين الروحانية المتعالية ومحاثية وحدة الوجود) قد يبدو هذا التطبيق غير عملي نوعاً ما؛ لأن القصيدة القصيرة تحتاج إلى أن يقوم القارئ بكل هذه السلسلة الطويلة من التعديلات اللازمة عند قراءة الرواية، ولكن مفهوم "الثغرات" يظل مفهوماً سليماً رغم ذلك"².

إلى جانب آيزر، يرى يابوس أنه من الخطأ القول بأن العمل الأدبي كوني، وأنه ثابت المعنى أبداً، وأنه لكل القراء في أي عصر من العصور، ذلك أن العمل الأدبي ليس موضوعاً ينهض بذاته، عارضاً الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية، فهو ليس أثراً من الآثار التي تكشف عن جوهرها، ويعني ذلك أننا لا نستطيع دراسة الآفاق المتعاقبة التي تنحدر إلينا من عصر العمل الأدبي إلى العصر الذي نعيش فيه، ففي ذلك تجاهل لموقفنا التاريخي، وبأي سلطة نتقبل ما نتقبل من المعنى؟، بسلطة الحكم الجمالي الحاضر³.

¹ - ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة - مدخل فلسفي، ص 338.

² - فنست بليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر. محمد يحيى، مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى، (د.ط)، 2000، ص 232-233.

³ - ينظر: رمان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1991، ص 190-191.

إذا كانت الحياة في نظر فلاسفة الظاهرية عبارة عن سلسلة أو شبكة من الظواهر القابلة للتحليل بهدف بلوغ جوهرها، فإن الأعمال الأدبية في نظر النقاد الظاهريين هي عبارة عن ظواهر تصهر في بوتقتها كل العناصر الواقعية والخيالية، بحيث تقدم نوعاً من المعرفة الإنسانية لا يتأتى للعلوم والفنون الأخرى، ويبدو أن المفكرين والنقاد الظاهريين قد وجدوا بغيتهم في الأدب الذي جسد لهم الظواهر التي تكشف معرفتهم بالمجتمع والحياة والكون ومن هنا كانت الضرورة الجمالية والوظيفية التي يتمتع بها الأدب في ظل النظرية الظاهرية¹.

نستنتج في الأخير أن الفلسفة الظاهرية هي الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى، وفي نظرها أن مؤلف العمل الأدبي له الحرية في توظيف الخيال وانتقاء العناصر المناسبة من حياته ويخلق منها عملاً روائياً ولا يكون إلا بواسطة أداة اللغة، كما أن مهمة الناقد الوحيدة تكمن في رصد التجربة وتحليلها وتقويمها جمالياً.

• تعدد الأدوات النقدية المنهجية الحدائية:

النقد الأدبي نشاط فكري هام، وكل عمل أدبي محتاج إليه؛ لأن الأدب لا يستغني عن خطاب يوضحه، أيلق عليه، أو يبين قيمته، أو يكشف أسرارته، كما أنه معيار لتقويم ومراجعة أي مسار معرفي، "إن الذين يقرأون النقد، أو يقرأون النصوص النقدية القديمة يميلون إلى استعمال مصطلح "المنهج" استعمالاً عاماً دون تخصيص، ويتقصّدون تسمية "الفعل" النقدي المنجز بصفته منهجاً"².

والمنهج خطة أو طريقة يسلكها الباحث أو الناقد لتحديد مساره وضبط أفكاره لكن بمعنى بحثه إلى هدف واضح محدد، فهو ثمرة من ثمرات انضباط الفكر ومنطقيته، وعمقه

¹ - ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، ص 340.

² - محمد الدغومي، النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص 135.

ودقته، ولم يعد مقبولاً اليوم أي بحث في أي درس مهما كان نوعه من غير منهج يرسم له خطوات سيره¹.

وللمنهج النقدي أهمية كبيرة، بحيث لا يستطيع الدارس أو الباحث أن يتوغل في أعماق العمل الأدبي توغلاً منظماً من غير منهج واضح، فالمنهج في الأخير هو طريقة في التعامل مع النص تعاملًا على أسس ذات أبعاد فكرية وفلسفية، وأن اختيار الناقد لمنهج دون آخر ما هو إلا تعبير عن فلسفته وعقيدته واتجاهه وذوقه.

إنّ المناهج النقدية المعاصرة التي تسود اليوم ساحة الدرس الأدبي، وتمثل انعكاساً لإيديولوجيات وفلسفات مختلفة، هي نتاج حضارة أخرى، وهي موضوعة لدراسة أدب آخر، إنها مناهج غربية نبعت أو استقرت من الأدب الغربي، ولذلك فمن البديهي أن تحمل هذه المناهج كثيراً أو قليلاً من التصورات الفكرية والفنية التي تخالف فكرنا وذوقنا وعقيدتنا².

شهدت الثقافة الغربية تحولات جديدة في الدراسات الأدبية في ستينات القرن العشرين بحيث تتجلى هذه التحولات في ظهور مفاهيم وأساليب "جديدة" في معالجة الأثر الأدبي، وقد برزت جهود العديد من النقاد في هذه الفترة لتأسيس عدد من مناهج النقدية؛ مثل المنهج البنيوي الشكلي، والمنهج البنيوي الدينامي.

أ - الحوار النقدي الوصفي:

إذا كان العالم السويسري فردينان دو سويسر هو الأب الحقيقي للمنهج البنيوي، فإن الناقد الروسي فلاديمير بروب هو الأب الشرعي للبنيوية الشكلية في النقد، فقد قام في كتابه الشهير (morphologie du conte) بدراسة الحكايات الروسية في ضوء اكتشافه ضرورة العلاقة بين أجزاء بعضها البعض، وعلاقة هذه الأجزاء بالكل، باعتبار هذه الأجزاء على

¹ - ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث - رؤية إسلامية، ص 17.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

علاقة تفاعل وظيفي مع ذلك الكل، وهذا الكتاب لا يزال يسير على منهجه الباحثون والنقاد حتى اليوم، والذي يعدّ بداية البنيوية الشكلية في النقد، بحيث يحاول النقاد أن ينظروا إلى العمل الأدبي نظرة شكلية محضة، إذ يدرس عناصره الداخلية بعيدا عن أبعاده الاجتماعي والتاريخي والنفسي¹.

إن بروب في كتابه المشار إليه تناول الحكاية من الجانب الشكلي المحض، وهذه الخاصية تكشف لنا عن اتجاه منهجه بوجه عام، أضف إلى ذلك أن الاتجاه لديه يدل على أنه يحاول أن يعالج مشكلة الأثر الأدبي عن طريق المنهج الشكلي، يحاول أن يبرز العناصر الشكلية للحكاية، ويتطرق إلى استقصاء جوانبها، وهذا واضح في إشارته المختلفة عندما ركز اهتمامه على وظائف الشخصيات وتقسيمها².

ولعل هذا الاتجاه يذكرنا بالاتجاه البنيوي في فرنسا، مع الناقد الفرنسي رولان بارت، حين حاول النظر إلى القصة والأسطورة، نظرة بنائية شكلية ودرس عناصرها الداخلية بعيدا عن المؤثرات الخارجية، وحاول الكشف عن القوانين التي تحكمها عن طريق الاهتمام باللغة والشكل والملاحظات التي تخضع للمفاهيم التجريبية المنبثقة من الواقع الداخلي للأثر الأدبي، وبالتالي لا سبيل إلى بلوغ هذا الواقع المعاش من أجل التوصل إلى منهج علمي في معالجة الظاهرة الأدبية عن طريق فهمها من خلال نظامها الخفي لا نظامها الظاهري، وهذا المنهج يعتمد على علم اللسانيات من جهة وعلم الأصوات من جهة أخرى³.

تعامل بارت مع الأثر الأدبي باعتباره لغة ذات بنية خاصة؛ بمعنى على الناقد أن يركز اهتمامه على لغة الأثر ويبحث في العلاقة بين هذه اللغة وبين نظام الأثر في ضوء

¹ - سمير سعيد الحجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص26.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص37.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص38.

مفاهيم علمي اللغة والأصوات، وبالتالي فهو بهذا المنهج يرسى قواعد علمية لدراسة الأنساق التي تنظم الأثر الأدبي.

المهم في نظرية بارت "هو أن الناقد يفهم الأثر الأدبي فهما تجريبيا بفهم على مستوى علاقات عقلية، بل هو يؤسسها عن طريق النماذج التي تسمح بفهم الأثر الأدبي فهما بنائيا، وهذا ما عبر عنه في كتابه الدراسات النقدية حين كتب يقول أن المبدأ الأساسي هنا هو أن مفهوم النقد يجب أن يرتد إلى المفهوم الشكلي وفق مفهومه المنطقي البنائي، لا مفهومه الجمالي"¹.

والواقع أن بارت يريد النظر إلى بنيات الأثر على أنها ظواهر مستقلة لا بد من تفسيرها على حده، فالنقد في نظره نشاط شكلي يعتمد على أسس خاصة تعمل في البحث عن المعنى الكامن وراء بناء الأثر الأدبي؛ فبنية الأثر تتسم بالانفعالات الذاتية والاستقلال عن كل قوانين الواقع الخارجي.

هناك تعريف آخر للنقد يقدمه أحد النقاد والكتاب الفرنسيين المعاصرين وهو "ببير ماشري"، فيبدأ هذا الناقد في دراسته المسماة "نحو نظرية الإنتاج الأدبي" بعرض رأي موجز حول النقد ووظيفته، يتلخص في أن النقد شكل من أشكال المعرفة العلمية موجهة نحو إضاءة وتفسير شروط إنتاج الآثار الأدبية، ومهمة الناقد أن يقرأ الأثر قراءة لغوية وفنية ويحدد له مكانا داخل نظام الإنتاج الأدبي عن طريق اكتشاف قوانينه الفنية واللغوية، ثم يعلق "ماشري" على هذا التعريف فيقول بأن النقد الأدبي يجعل من الآثار مجالا لبحوثه، وهذه الآثار الأدبية ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة².

¹ - سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، ص 25-26.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

يرى "ماشرى" بأن مهمة النقد أصبحت مهمة لغوية، وعليه فالنقد البنائي ينصب على النماذج الأدبية التي تم إنتاجها، وهو بذلك لا ينهض على ضوء الواقع الأدبي التجريبي، بل في ضوء النماذج الشكلية، فالنقد البنيوي الشكلي يعطي الصدارة للغة الأثر.

ب - الحوار النقدي التفسيري:

إن المنهج البنائي الشكلي في النقد الأدبي يقوم بتحليل مركبات النص إلى عناصرها كوسيلة للتعرف عليها وإيجاد القوانين المنظمة لها، وهو الأمر الذي أدى إلى إهمال المعنى من ناحية، ورفع عنه كل عرضية تاريخية أو حضارية من ناحية أخرى، وكان هذا السبب العميق لرفضنا هذا المنهج، وهذا يعني أن المشكلة قد اتسعت بنا وأصبحنا نناقش أحقية بعض المناهج في دراسة الأثر الأدبي لما يثيره كثير من الباحثين من تشكيك في قدرة المنهج الوصفي في معالجة الأثر الأدبي معالجة شاملة¹.

نفهم من هذا أن المنهج البنائي الشكلي هو منهج يعطي الأولوية للغة باعتبارها أثرا ويهمل المعنى، ويبتعد عن كل ما هو خارجي من نفسي واجتماعي وتاريخي، فالوصف يعزل الأثر الأدبي ويعزل مبدعه عن موقفه من العالم.

وإذا ما انتقلنا إلى رأي آخر في النقد، ألا وهو رأي غولدمان، وجدناه يقرر أن النقد الأدبي أولاً وقبل كل شيء هو الدراسة العلمية للأثر، وهذه الدراسة تنهض على أساس فهم وتفسير الأثر تفسيراً مماثلاً، ويشرح لنا غولدمان المقصود بالتفسير المماثل، فيقول لنا أنه استخلاص المميزات الخاصة بالأثر، المنبثقة عن مجموعة علاقات منطقية مرتبطة بالملامح العامة للبنيات الكلية للمجتمع².

¹ - ينظر: سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص39.

² - ينظر: سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص25.

من هنا، فإن ما يتميز به الأثر الأدبي هو أنه يبدو لنا على صورة علاقات بين البيانات الداخلية؛ أي دراسة العلامات أو الأنساق التي تنظم الأثر الأدبي، وبالتالي فهو يوجد في حالة استقلال عن العناصر الخارجية وهذا انطلاقاً من مفهوم بارت، أو يبدو لنا على صورة علاقات بين البنيات الداخلية والخارجية معاً، وهذا حسب مفهوم غولدمان.

يمكننا القول أن النقد البنيوي الشكلي في تعامله مع الأثر يستهدف تحليل بنياته "في حين أن التحليل البنائي الدينامي لا يقتصر على بنيات الأثر، بل يمتد أيضاً إلى ضرب من الدراسة السوسيو تاريخية لبنيات الأثر، ففي نظر الناقد البنائي الدينامي أن بنيات الأثر الأدبي في حركة دائمة، وأن المحرك الحقيقي لتغير بنيات الأثر كامن في صميم البنيات الاجتماعية والفردية، بما في ذلك الظروف التاريخية"¹.

لا شك أن المفهوم الأول "البنائي الشكلي" ينظر إلى الأثر الأدبي نظرة نسقية، بينما المفهوم الثاني "البنائي الدينامي" ينظر للأثر الأدبي نظرة سياقية تطويرية، فالباحثون في ظل المنهج البنائي الشكلي لا ينظرون نظرة كلية للأثر الأدبي، فهم يبحثون في العلاقة بين العناصر بعضهما البعض، وعلى العكس من ذلك ينظر أصحاب المنهج البنائي الدينامي إلى الأثر نظرة شاملة.

وخلاف المنهج البنائي الشكلي "ينظر المنهج البنائي الدينامي إلى الأثر ككل، في طريقة ينظر في عناصر بنائه لا على أنها عناصر منفصلة قائمة بذاتها، بل أنها عناصر بنائية مرتبطة بمجمل البناء ومجمل الدلالة ومرتبطة كذلك بسياقها العام، فالأثر كما يرى جولدمان يتميز بوحدة تماسكه الداخلية، كما يتميز بمجموعة من العناصر المختلفة التي تكون الشكل والمضمون وكل عنصر في الأثر تبدو له دلالة الجمالية"².

¹ - سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 27-28.

² - سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية وتطبيق، ص 41.

إن بنية الأثر في المنهج البنائي الدينامي، بنية متغيرة ومتطورة ترتبط بوضعية المبدع ووضعية الجماعة البشرية التي يرتبط بها في لحظة تاريخية محددة، وهذا يعني أن بناء الأثر قوة فعالة داخل الجماعات البشرية يحمل في طياته معاني ودلالات مختلفة يستخلصها الناقد أو الباحث.

في المنهج البنيوي الدينامي، يبدأ الباحث بدراسة مجمل عناصر الأثر ومجمل سمات العصر والمجتمع، وينظر إلى أجزائه على أنها متكاملة لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها، ولكن على أنها مرتبطة بمجمل عناصر الأثر، وهذه العناصر تتفق مع حساسية الفرد المبدع ومع جملة التحولات والتطورات الاجتماعية والتاريخية، وعلى هذا الأساس نفهم أن بنية الأثر هنا تبدو كقوى دينامية؛ أي أنها عملية تحدث داخل المجتمع في طياتها معان مختلفة يستخلصها الباحث من التماسك الداخلي¹.

والمنهج البنيوي الدينامي يعبر في رؤية معينة للعالم في عصر معين، كما يعبر عن شخصية الكاتب وعن بنائه الاجتماعي، ويعدّ واقعه دلالة تتم بين الكاتب والفرد وبين المجتمع، فلهذا المنهج خاصية مهمة إذ يبرز دلالة الأثر من خلال اهتمامه بالبحث في بنياته الدالة، ويبرز علاقة هذه البنيات بالسياق العام للأثر.

كما أن المنهج البنائي الدينامي يتطلب خطوتان لتحقيقه؛ الأولى تحليل الأثر تحليلاً بنائياً وصفيًا، وهو ما نسميه بمرحلة الوصف، يحدد فيها الناقد البنيات الخاصة ذات الدلالة، والثانية يتم فيها دمج البنيات الخاصة في بناء كلي واسع، وهو ما نسميه بمرحلة التفسير وفي هذا الصدد يقول غولدمان إن أهم الخطوات العلمية في تحليل الأثر هي محاولة دمج

¹ - ينظر: سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية وتطبيق، ص 41-42.

الأبنية الخاصة ذات الدلالة في أبنية أكثر اتساعاً، وهذه الخطوة يفترض فيها الإتيان والغدو الدائم من الجزء إلى الكل والعكس صحيح¹.

وهذا يعني أن معالجة الأثر في ظل هذا المنهج يلزمها تدبير دراستين؛ الأولى كما هو واضح تعتمد على منهج التحليل البنائي الشكلي الذي ينطلق أساساً من النظام اللغوي للأثر للوصول إلى البنيات الدالة، أما الدراسة الثانية فتعتمد على عمليتي فهم وتفسير الأثر، وهذا يوضح لنا أنه لا يمكن فصل العملية الأولى عن الثانية.

نستنتج في الأخير أن التحليل البنائي الدينامي لا يقتصر فقط على التحليل بنيات الأثر الأدبي، بل يعتمد أيضاً على ضرب من الدراسة السوسيو تاريخية لبنيات الأثر، وهذا المنهج ينظر للأثر نظرة سياقية أو نظرة كلية شاملة على خلاف المنهج البنائي الشكلي، كما أن بنية الأثر في مفهوم المنهج البنائي الدينامي بنية متغيرة ومتطورة ترتبط بوضعية المبدع ووضعية الجماعة البشرية التي يرتبط بها في لحظة تاريخية محددة.

ج - المزوجة بين الوصفية والتفسيرية:

إن الظاهرة الأدبية، ظاهرة مركبة ومتشابكة ذات أبعاد متعددة منها اللغوي، والاجتماعي والنفسي والتاريخي، فعن طريق هذا الفهم لظاهرة الأدبية يمكن الجمع بين الوصف والتفسير في منهج واحد؛ أي جمع بين خصائص بناء الأثر وخصائص السياق الذي ظهر فيه.

وهذا يعني الجمع بين المنهج البنائي الوصفي والمنهج التفسيري، وهذا الجمع له أهمية في مجتمعنا؛ لأننا نحتاج إلى تفسير الظاهرة الثقافية أكثر من وصفها، كما أن الوصف وحده يعزل الأثر الأدبي عن المجتمع والتاريخ، ويعزل مبدعه عن موقفه من العالم، وبلغى دوره الفعال في بناء الوعي بالحقائق الإنسانية، ويجعله لا يعبر إلا عن مخبات النفس

¹ - ينظر: سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصرة، ص 42.

اللاشعورية أكثر من التعبير عن النفس الشعورية، ويجعل القارئ لا يرى سوى نموذجه اللغوي¹.

ومن المفيد للناقد أو الباحث الجمع في منهجه بين الوصف والتفسير، فالجمع بين منهج التحليل الوصفي ومنهج التفسير في إطار واحد هو منهج قائم وموجود وظهر في كتابات الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان "فقد بدأ جولدمان بدراسة بنية الرواية، وكونية سياقها العام، وقام بتكوين فكرة إجمالية عن الكل، جمع عناصر الرواية وكافة عناصر سياقها ووضع فرضاً لتفسير بنية الرواية وتغير بنية سياقها العام، وحاول تحقيق هذا الغرض عن طريق التجربة مستعيناً في ذلك بالمنهج البنائي الشكلي والمنهج التفسيري في وقت واحد"².

والجمع بين منهج التحليل الوصفي ومنهج التفسير في طرح واحد هو منهج قائم وموجود، وهو منهج الذي نسميه المنهج البنائي الدينامي الذي ينظر إلى الأثر الأدبي ككل، وأن عناصره البنائية مرتبطة بمجمل البناء ومجمل الدلالة كذلك بسياقها العام.

وهذه المزوجة تبدو لنا في حالة ترابط وثيق، فطرفاها يمثلان عملية واحدة؛ فالتفسير لا يتم إلا إذا دمج الباحث البنى الكلية الدالة ببنى عامة أكثر شمولاً، وهذا يوضح لنا أنه لا يمكن فصل العملية الأولى عن الثانية، ويتضح أن فلسفة هذا الاتجاه تكاملية، فالباحث ينظر في بنية الأثر لا باعتبارها بنية مستقلة بذاتها، ولكن باعتبارها بنية مرتبطة ببنية المجتمع والتاريخ³.

إن على الناقد في هذه الحالة أن يوضح لنا وظيفة هذه البنية الخاصة داخل البنية الكلية العامة، فيبدأ بدراسة عناصر الأثر كافة، وينتهي بدراسة سياقه، فهو ينظر في أجزاء

¹ - ينظر: سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصرة، ص 39.

² - المرجع نفسه، ص 43.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

النص بوصفها "بنيات دالة" قوامها عناصر مترابطة، لا باعتبارها وحدات بنائية منفصلة عن جميع عناصره.

الفصل الثاني:

نماذج من الحوار النقدي المنهجي المتعدد

نماذج من الحوار النقدي المنهجي المتعدد للنص الشعري الجديد.
قراءة تحليلية نقدية.

1- أنموذج عبد الله الغدامي.

2- أنموذج اليمنى العيد.

3- أنموذج محمد بنيس.

تلقف الحداثيون العرب فكرة الحداثة النقدية الغربية مهللين لتلك الإنجازات النظرية الباهرة، معتبرين إياها فتحة علميا، بل بشارة العهد الآتي، وهي عبارة تضمنها نص جابر عصفور في كتابه الأولى أبان مرحلة انبهاره بالحداثة الغربية؛ إذ يقول: "كانت البنيوية مبعوث العناية اللغوية الذي حمل بشارة العهد الآتي إلى العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبي دالا إياها على طريق الهداية المنهجية والجنة الموعودة للدراسة العلمية التي تؤسس النقد الأدبي بوصفه علما من العلوم الإنسانية المنضبطة"¹.

إن استقراء معمقا لمحتوى الخطاب النقدي العربي يكشف عن طبيعة الاتجاه النقدي الحداثي ذات النزعة الطفيلية وإن ظاهرها وكأنها تتحو نحو إضفاء سمة الغربية على خطابها النظري واستراتيجيتها المنهجية فإنها في أغلب مظاهرها لم تستطع الخروج من دائرة سحر الحداثة الغربية، الأمر الذي عزز في ذهن المتقصي لذلك الاتجاه وأسس الفكرية والمنهجية قوة اليقين بعقم الوعي الحضاري لدى دعاة ذلك الاتجاه النقدي².

وبالرغم من معطيات الحضارة الغربية التي تجسد انحلال واضمحلاله أمام طغيان اتجاهات فلسفية وتقنية صارمة، فإن استلهاج الحضارة العربية لتلك النظريات والمناهج النقدية لم يبد أي مظهر من مظاهر المحاكمة العقلية لتلك النظريات التي تتسجم مع الشخصية العربية ومكوناتها الحضارية والروحية، وكأن الخطاب النقدي الحداثي الغربي مسامت بديهية غير قابلة للنقد والتقويم.

إن ثمة استسلاما يكاد يكون كليا يبيده دعاة الحداثة العربية لافتراضات البنيوية والتفكيكية وبخاصة في الميدان النظري، دون التنبه لنزاعات الإطلاق والتعميم التي تتسم بها

¹ - جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1994، ص 207.

² - ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998، ص 100.

تلك المناهج بالرغم من اعتمادها على نصوص تطبيقية تقوم على الانتقاء أو الافتعال أحيانا¹.

وبالتالي تشير ملامح النقد العربي الجديد إلى وجود أزمة في مفاهيمه ومناهجه منذ أواخر الثمانينات من القرن الماضي حتى يومنا هذا، وفي هذا الأمر لا نستطيع أن ندلي برأي حاسم إلا إذا نظرنا لفئات مختلفة من البحوث والدراسات التي أنجزها فريق واسع من الباحثين والنقاد العرب.

ومن بين نماذج التطبيق المنهجي الحدائثي في النقد العربي المعاصرة "تشریح النص" لعبد الله الغدامي الذي يعد بمثابة امتداد منهجي لكتابه الأول الخطيئة والتفكير؛ حيث يشير الغدامي في مستهل كتابه إلى أهمية الموروث العربي، ويرى شرعية الأخذ منه بل يؤكد "على ضرورة هذا الأخذ ولا معنى في أن يزعم أحد عكس ذلك"².

غير أنه بعد ثلاث صفحات فقط نراه يوجه نقده التهمي لذلك الموروث النقدي قائلاً: "ولقد جهد نقادنا منذ مطلع تاريخ النقد عندنا في تأكيد الفصل بين المعنى واللفظ في الشعر فعزلوا المعنى وأبعدوه، ولكن تياراً مضاداً اجتهد في عكس المعادلة مما رجح جانب المعنى وغلبه على اللفظ فتمت محاصرة القطب الصوتي في مختنق الوزن والنظم، وتعالى التصور الذهني المحدد وجعل التذوق الجمالي مجرد شرح للمفردات، وبهذا ضاعت القيمة الجمالية للنص الأدبي"³.

إن عقدة تجاهل التراث وخواء المشهد النقدي العربي المعاصر، قد أوقع ناقداً عربياً آخر في شرك الحدائث الغربية، بالرغم مما يبديه من جدية الحيرة الفكرية والقلق المنهجي

¹ - ينظر: مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2007، ص180.

² - عبد الله الغدامي، تشریح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 1.

³ - المرجع نفسه، ص 13.

لديه، وهو يقارب تاريخنا النقدي، وذلك حين قال: "ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله محتميا بهذا الظل من وهج اللوم المصطرع في النفس؛ كي لا أجتز أعشاب الأمس وأجلب التمر إلى الهجر"¹.

فحسب اعتقاده، كل الطرائق المنهجية قد سلكت واستهلكت آلياتها، وترك سلوكها آثارهم التي تراكم بعضها فوق بعض، وأن الأنفة من اجترار "أعشاب الأمس" غاية سامية لكن تهبب السير على أرض جديدة لم تطأها "حوافر" الآخرين؛ هي مثلية أغلب نقادنا الحداثيين، وقد نسي نقادنا أن ثمة خيارات أسمى يمكن أن يستظل بظلمها فتقيهم سذاجة التقليد من جهة وخور العزيمة بالارتقاء في أحضان الآخر، ومن تلك الخيارات مثلا؛ تحسين أعشاب الأمس وتطويرها، أو غرس أعشاب جديدة تتلاءم مع ذائقتنا وعصرنا².

غير أن نقادنا وفي مقدمتهم دعاة الحداثة حين أعرضوا عن التراث رافعين شعار القطيعة المعرفية انتابتهم الحيرة والقلق بسبب خواء الحاضر الذي لم يجد من العقول القادرة على ردم هويته المعرفية، فأثروا "اجترار أعشاب" تمخضت عنها حيرة بل "اجترار أعشاب الأمس" أو "أعشاب تراثنا النقدي"³، فما الذي تمخضت عنه حيرة الغدامي وقلقه المنهجي؟، يجيب الغدامي: "ومازالت في ذلك المصطرع حتى وجدت منفذا فتح الله لي مسالكه، فوجدت منهجي ووجدت نفسي، واستسلم لي موضوعي طيعا رضيا"⁴.

1 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1985، ص 06.

2 - ينظر: مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي - دراسات في البنية والدلالة، ص 201.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 201.

4 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص 06.

إن المنهج الذي وجده الغدامي ووجه نفسه إليه هو منهج رولان بارت؛ وحجة ذلك قوله: "ولقد أميل إلى نهج بارت الترشحي؛ لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص (وهو شيء لا يعني الدارس الأدبي بحال)، ولأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص لا لنقضه بل لبنائه"¹.

لسنا نفهم ما يعنيه الغدامي بقوله إن منهجية بارت لا تعنى بمنطق النص لأنه يعني الدارس الأدبي، بينما تمثل الدراسة النصية استراتيجية الحداثة وما بعدها بعد اماتة المؤلف والتتكر لقصيدته وتجريد النص من مرجعياته التاريخية، غير أن الغدامي يطلعنا على مقولة مناقضة في ثنايا توضيحه لمنهجه النقدي في دراسة أدب الشاعر السعودي حمزة شحاته، "وبعد ذلك كله تأتي الكتابة وهي إعادة البناء وفيها يتحقق النقد التشرحي، إذ يصبح النص التفسير والتفسير هو النص؛ لأن (النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير، والتفسير يعتمد اعتماداً مطلقاً على النص) كما هو المبدأ التشرحي"².

إن المتتبع لدراسة الغدامي البنيوية/التشريحية يلاحظ أنه في تلك المنهجية يبتعد عن رولان بارت ليستعين بالمرجعيات الخارجية للنص كلما اضطر إلى الاستعانة بالتراث و"اجترار أعشاب الأمس"، فقد استدعى المرجعيات التراثية لتفسير دلالة النص.

وعند تطبيق منهجه على قصيدة "إرادة الحياة" للشابي في كتابه تشرح النص نجده قد استدعى مرجعية تراثية لتفسير دلالة، فأساء إلى وحدة بنية القصيدة الدلالية، حين استحضر الدلالات القرآنية لمفردتي "الريح" و"الرياح"؛ ليفسر في ضوءها دلالة الرياح في النص الشعري التي وردت في سياق مختلف عن سياقها القرآني في الوقت الذي كان النقد

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص 87.

² - المرجع نفسه، ص 89.

التشريحي يشهد "أجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي؛ حيث يعطي مجالا تاما للتركيز على النص"¹.

ولم يدرك الحداثيون العرب الخدعة الأكاديمية كما يسميها تيري إيجلتون؛ المتمثلة في ذلك الفراغ الدلالي و"لا مرجعية اللغة الشرعية" و"لا نهائية التأويل"؛ إذ "أن العمل الأدبي يقيد تأويلاتنا له، أو أن معناه ماكث فيه إلى حد ما، فاللغة حقل قوي، اجتماعية تشكلنا حتى جذورنا، وأنها لخدعة أكاديمية أن نرى العمل الأدبي بمثابة نطاق لإمكانات لا نهائية تواصل الفرار من حقل اللغة هذا"².

وإذا كانت الحداثة الغربية والبنوية خاصة تتطوي على "خدعة أكاديمية" بتعبير إيجلتون بسبب إيمانها بفراغ الشكل اللغوي للنص الأدبي، أو غياب النواة الدلالية فإن ثمة بعضا من النقاد العرب المعاصرين لم يخف معارضته لذلك المنهج الذي يقصي الذات المبدعة لإيمانه ب"قدم النص الإبداعي"، ولأنه موجود بغض النظر عن كاتبه، فضلا عن إيمان ذلك المنهج بانغلاق النص وباستقلاليته عن الخارج³.

وهذا ما عارض به محمد بنيس هذا الطرح في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة بنوية تكوينية؛ حيث قال أن البنوية "تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه وموجود بذاته، فيدخل تبعا لهذا المفهوم في مغايرة الكشف عن لعبة الدلالات"⁴.

1 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص 85.

2 - تيري إيجلتون، نظرية الأدب، تر. نادر ديب وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص 153.

3 - ينظر : مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي - دراسات في البنية والدلالة، ص 202.

4 - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة بنوية تكوينية -، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ص

وفي تصور الغدامي أن مفهومات مثل: الصوتيم / العلاقة / اعتبارية الإشارة / الاختلاف / الأثر / النصوص المتداخلة / السياق / الشفرة / الشاعرية، هي تصورات نظرية قوية الإشعاع وثاقبة الرؤية، مما يعين القارئ الواعي على مواجهة النص¹.

وقد حاول الاستفادة من هذه التصورات في داسته أدب "حمزة شحاته" إذ يقول: "ولقد حاولت الإفادة من هذه المفهومات في محاولة مني لقراءة أدب "حمزة شحاته"؛ وهو أدب وجدته يعين على تبني هذه التصورات؛ وذلك لشموليته وتنوعه وعمق مادته وغزارتها، وجعلت النهج التشرحي سرجا يعينني على الثبات على صهوة النص السابح، ويمكنني من السباحة معه، وبذا تمارس الإشارات حرفيتها في تأسيس شفرتها"².

من هذا المنطلق تعامل الغدامي مع النص الأدبي على أنه جسد حي، فتشريحه يقوم على النقيض من أجل البناء، وليس من أجل الهدم "فهي عملية مزدوجة الحركة؛ حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى؛ كي نصل إلى عضوي حي لها، ولكنه يختلف عن "الكل" الأولي من حيث أن لهذا الأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة على العمل ولو ظاهريا"³.

ومن هنا تأتي التشرحية كاتجاه نقدي معاصر عظيم القيمة، من حيث أنها تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له، وبالتالي فكل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف جديد لذلك النص، وبالتالي يكون لنص الواحد آلاف من الدلالات، وهذه التشرحية تختلف عن تشرحية دريدا التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه.

¹ - ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص 88.

² - المرجع نفسه، ص 88.

³ - المرجع نفسه، ص 88.

أخذ الغدامي باستنباط نماذج لأدب شحاته وعمد إلى قراءة مكثفة لكل ما خطته يد هذا الأديب من أعمال أدبية "لذا فإن قراءته لأدب شحاته مرت بالخطوات الآتية¹:

أ - قراءة عامة "لكل الأعمال"؛ وهي قراءة استكشافية "تذوقية" مصحوبة برصد الملاحظات.

ب - قراءة تذوقية "نقدية" مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط "النماذج" الأساسية التي تمثل صوتيمات العمل؛ أي النواة الأساسية.

ج- قراءة نقدية تعمد إلى فحص "النماذج" بمعارضتها مع العمل على أنها كليات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل؛ الذي هو مجموعة ما كتبه شحاته من أعمال أدبية.

د- دراسة "النماذج" على أنها وحدات كلية، ودراستها بناء على مفاهيم النقد التشريحي منطلقاً من مبادئ الألسنية، وهذه النماذج تسعى إلى تأسيس أثرها في القارئ.

هـ - وبعد ذلك تأتي الكتابة، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي؛ إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص.

ومن هذا المنطلق يتضح لنا المنهج الذي سلكه الغدامي في كتابه.

***قراءة لنموذج من التحليل التشريحي لقصيدة عربية حديثة.**

- **أنموذج لعبد الله الغدامي دراسة قصيدة التضاريس لمحمد الثبتي:**

هذه الدراسة هي الفصل الثاني من كتاب تشريح النص لعبد الله الغدامي، وقد جاء هذا الكتاب بعد كتاب "الخطيئة والتفكير" الذي أثار الكثير من التعليقات والنقد، وبعد امتدادا

¹ - ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص 91.

لعمل عبد الله الغدامي؛ حيث يتلزم التطبيق مع التظير، والذي يضم قراءات تشريحية لمجموعة من النصوص الإبداعية، واختيار الناقد هنا لعنوان: "في الخطاب الشعري الجديد - مقارنة تشريحية"، يظهر انتصارا واضحا للناقد لمبادئ التشريحية أشد الوضوح في هذه المقاربة، وق أشار إلى هذه القضية في قوله: "وسأبدأ مداخلتني النصوصية هذه مع جملة شعرية أنطلق منها إلى أثرها التشريحي المفتوح والجملة هذه هي: حذر ينساب من ثدي السفينة"¹.

يوضح الباحث هنا أن هذه الجملة أنتنا إخبارية قاطعة وتبدأ بصوت مطلق هو كلمة "حذر" المنكرة وتتعاقب بعدها أصوات تبدو في البدء عادية: ينساب / من / ثدي، وبالتالي فإن الجملة بعناصرها الأربعة الأولى تبدأ بدلالات تاريخية اصطلاحية يعرفها كل قارئ، كما أن كلمة سفينة صوت يحمل قيمة عضوية؛ لأنه يستولي قلبها من جملة اصطلاحية عادية إلى جملة بلاغية تعتمد على الاستعارة في الدلالة على غياب بدلا من الدلالة الحضور.

وهذا ما يجعلنا نتعامل في هذه الجملة على مستويين من الدلالة: الأولى عادية تقريرية في عناصرها الأربعة الأولى "حذر ينساب من ثدي"، وهذا لا بد من حدوثه؛ لأننا نقرأ الجملة مرتبة مثلما هي مكتوبة على الورق، وبالتالي فإن الكتابة تمثل جزءا هاما من صنع الدلالة، أما المستوى الثاني للدلالة فهو مستوى بلاغي وإن كان تقليديا؛ لأن الاستعارة أسلوب جمالي قديم.

يرى الباحث أن المستوى الثاني يكون فيه دور الصوت الأخير أقوى من كل الأصوات السابقة؛ لأنه هو الذي حوّل دلالة الحضور إلى حالة الغياب، وهذه الحالة تقوم على علاقة "الحذر" بالسفينة؛ حيث صارت السفينة جسدا حيا، ولكن هذا الجسد الجامد سرعان ما

¹ - عبد الله الغدامي، تشريح النص، ص 60.

يتحول إلى جسد حيّ في نهاية الجملة، والحذر هو فاتحة الجملة، وهو حينما أصاب السفينة أصاب أهم ما فيها وهو ثديها¹.

ولذلك فإن الشاعر يأتينا منذرا حين يقول بعد هذه الجملة:

جئت عرافا لهذا الرمل.

استقصي احتمالات السواد.

جئت اتباع أساطير.

ووقتاً ورماد.

بين عيني وبين السبب.

طقس ومدينة.

حذر ينساب من ثدي السفينة.

هذه أولى القراءات وهذا.

ورق التين يبوح.

يحاول الغدامي هنا دراسة الجملة من خلال إقامة العلاقة بينهما وبين ما سبقها من جمل؛ حيث وجد "الحذر" صورة أخرى لمعوقات تقوم بين عيني الشاعر وبين البيت، وهذا البيت هو الراحة المفترضة ينأى بعيدا عنا ويقوم بيننا وبينه، طقس/ مدينة / وحذر ينساب والطقس يمثل حالة الزمان والمكان؛ لأنه تغير زمني ومكاني بينما المدينة مكان وحضارة، أمّا الحذر فطلائع مرض، وأمّا السواد بأرض السواد ففي مقابل الحياة "السواد"²؛ يبين لنا عبد الله الغدامي علاقة التجمع بين ما هو حاضر وما هو سابق؛ فهو يمثل حالة زمنية ومكانية، قائمة على أساس التغير؛ فهو يحاكي العملية الفعلية للتغير.

¹ - ينظر: عبد الله الغدامي، تشريح النص، ص 61.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 62.

قراءة تحليلية نقدية: "محمد بنيس".

غزت بلاد العرب المناهج النقدية الحدائثة دفعة واحدة، في أواخر القرن العشرين؛ متمثلة في: النقد الألسني، والأسلوبي، والبنوي، والسيميائي، والتفكيكي ... الخ. إن هذه المناهج النقدية بدأت في بلدان المغرب قبل المشرق، ويمكن القول بأن البنيوية التكوينية أكثر المذاهب النقدية الغربية انتشارا في العالم العربي، وقد طبقها محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"؛ حيث سعى إلى تبني منهج يستند إلى وعي بالقوانين والبنىات الداخلية والخارجية للمتن الشعري، وللكشف عن الربط الجدلي بينهما، فالنص الشعري يتميز بكونه متعدد الدلالة، وليس هذا التعدد اللامحدود إلا كتابة ثانية للنص الشعري يقوم بها القارئ، ومن ثم تصبح كل قراءة للنص كتابة له، بقدر ما تتعدد القراءة تتعدد الكتابة، وبقدر ما تتفاوت مستويات الكتابة أيضا، إن النص بهذا المعنى ليس مغلقا، ولكنه مفتوح قابل لكل كتابة جديدة، يعيش حالة بحث دائمة، ووجود القارئ هو الذي يضمن إمكانية إعادة كتابة النص التي تتحكم فيها عوامل معقدة تشد القارئ¹.

نشأت البنيوية التكوينية استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد للتوفيق بين أطروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، وقد سعى محمد بنيس إلى وعي بالقوانين والبنىات الداخلية والخارجية للمتن الشعري وللكشف عن الربط الجدلي بينها.

يعتمد المنهج البنوي المهتم بالنص الأدبي على الانطلاق من عنصر أساسي أهملته المناهج النقدية الأخرى، وهذا العنصر هو اللغة، وقد أكد غولدمان على مبدئين أساسيين يرتكز عليهما كل منهج اجتماعي جدلي، أو بنيوي تكويني ويلخصهما في قوله: "إن أول معينة عامة يرتكز عليها الفكر البنوي التكويني تكمن في أن كل تأمل في العلوم الإنسانية

¹ - ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي - مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص165.

يحدث لا من خارج المجتمع، بل إن هذا التأمل جزء - نقل أو تكبير أهميته حسب الوضعية بطبيعة الحال - من الحياة الثقافية لهذا المجتمع، ومن خلالها، للحياة الاجتماعية العامة بالإضافة إلى أن التكون الخاص للفطرة، وبنفس المقياس؛ حيث أن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية، يغير قليلاً أو كثيراً، حسب أهمية وفعاليتها هذه الحياة الاجتماعية نفسها¹.

نستنتج من خلال هذا المبدأ أن غولدمان يبين لنا نوعية العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع، وعدم استقلال الفكر، ويفسر الربط البنوي التكويني بين البنيتين، الفوقية والسفلى للواقع الإنساني.

ويتحدث في المبدأ الثاني الذي ينطلق منه كل منهج اجتماعي جدلي فيقول: "إن الفكرة الثانية الأساسية لكل علم اجتماع جدلي تكويني هي أن الأفعال الإنسانية أجوبة شخص فردي أو جماعي تؤسس محاولة لتغيير وضعية معطاة في اتجاه ملائم لتطلعاته، وهذا يعني أن كل سلوك، وبالتالي كل فعل إنساني، له خاصية دالة ليست دائماً واضحة، ولكن على الباحث إظهارها من خلال عمله².

يجمع المنهج الاجتماعي الجدلي بين الفهم والتفسير من أجل عقد تماثل بين البنية الجمالية المستقلة والبنية المرجعية، إذن نفهم من المبدأ الثاني أنه متكامل مع المبدأ الأول ومتمم له، فالنص الأدبي وظيفة اجتماعية يسعى نحو تحقيقها.

¹ - محمد بني، ظاهرة الشعر المعاصر - مقارنة بنيوية تكوينية -، ص 23.

² - المرجع نفسه، ص 23.

*قراءة لنموذج من التحليل البنيوي لقصيدة عربية حديثة.

- أنموذج يمى العيد: دراسة "تحت جدارية فائق" لسعدي يوسف:

إن هذه الدراسة هي الفصل الأول من القسم الثالث التطبيقي للبحث، ضمن كتاب يمى العيد "في معرفة النص"، اختارت لها الباحثة عنوان "الموقع الفكري وأثره في توليد دلالات النص دراسة لقصيدة "تحت جدارية فائق حسن" لسعدي يوسف"، يبدو انتصار يمى العيد واضحا لمبادئ البنيوية التكوينية بل أشد وضوحا في هذه المقاربة؛ حيث جمعت فيها بين الماركسية والبنيوية، بحيث أشارت إلى هذه القضية في قولها: "أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله أو إغلاقه على نفسه"¹، ذلك أنها تعتمد إلى ربط البنية الدالة بالبنىات التي تمثل مرجعياتها المعرفية والاجتماعية مستعينة بالمنهج البنيوي التكويني كما عرف عند غولدمان.

توضح الباحثة منهجها النقدي بقولها: "إن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليست إلا مرحلة أولى تليها الثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات الداخلية، هو أيضا وفي الوقت نفسه النظر في هذه العلاقات في النص"².

لقد اختارت الباحثة العمل على النص انطلاقا من تيار البنيوية التكوينية، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنيتين التحتية والفقوية، وليس النص بناء على ذلك كيانا مغلقا، أو معزولا عن خارجه الذي هو مرجعه.

تساءلت الباحثة قبل الشروع في دراسة القصيدة وبعد تحديدها لنص القصيدة المراد دراسته، عن دواعي اختيارها لهذا النص دون غيره، أو اختيارها لهذا الشاعر "سعدي يوسف" دون غيره، وأن الاختيار يبقى الخطوة الأولى التي تومئ إلى علاقة الترائي الداخلي بين

¹ - يمى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص12.

² - المرجع نفسه، ص 12.

النص والناقد، أو بين رؤيتهما والتي لا تعني أيضا علاقة تضاد¹؛ ومعنى ذلك أن علاقة الترائي الداخلي ليست موقفا جاهزا، بل إنها التقاء، وحضور وقدرة على الرؤية متحررة من تسلط الناقد على النص، أو تسلط النص على القارئ / الناقد.

قدمت الباحثة قبل التحليل التفصيلي للقصيدة، نظرة شاملة عن بناء القصيدة؛ حيث تناولت التكرار والتمفصل في حركة نمو القصيدة، ووصفت هذا البناء بأنه بناء لغوي تحكمه حركة زمن للواقع، كما حاولت مقارنة هذا البناء بالبحث عن هذه الحركة والمنطق الذي يتخذ شكل المقاطع يحددها الفعل "تطير"، الذي يشكل تكراره فاصلة زمنية في حركة نمو القصيدة، على أن هذه القصيدة تؤدي وظيفة الاستمرار لزمن هذا الفعل، لا وظيفة الانقطاع، وهذا ما نتبينه في مطالع المقاطع الخمسة²:

1 - تطير الحمامات في ساحة الطيران ... البنادق تتبعها.

2 - تطير الحمامات في ساحة الطيران ... وعينا المقاتل تتجهان إلى الأذرع

المستنزة.

3 - تطير الحمامات في ساحة الطيران ... تريد جدا لها ليس تبلغ منه البنادق.

4 - تطير الحمامات مذبوحة ... دمها الأسود النزر يسقط فوق الجدار الذي بنيناه.

5 - تطير الحمامات في ساحة الطيران ... ارتفعنا معا.

ما يتكرر في مطالع المقاطع الخمسة هو الفعل "تطير" وفاعله "الحمامات" / تطير الحمامات /، يليهما في المقطع الأول والثاني والثالث ظرف المكان "ساحة" مضافا إلى المصدر "الطيران"، وشبه الجملة هذه تدل على التحليق "ساحة الطيران"، تكرر في المقطع هذه الجملة البسيطة "تطير الحمامات" وفيه تغييب ساحة الطيران، ثم تتكرر في مطلع الخامس العبارات كما وردت في مطالع المقاطع الثلاثة الأولى.

¹ - ينظر: يمني العيد، في معرفة النص، ص 138-139.

² - ينظر: سعيد يوسف، الأعمال الكاملة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1979، ص 149-152.

بعد أن تعرضت الباحثة للتكرار في حركة نمو القصيدة، انتقلت إلى تحليل بنية النص من حيث العناصر الآتية:

1- حركة القصيدة: حاولت "يمنى العيد" الاستفادة من المنهج البنيوي باستلهاها فكرة العلاقة الثنائية وباستيعابها مقولات التقابلات الضدية، فبدت لها بنية النص ثنائية التركيب على مستوى الفعل: "تطير" و"تتبع"، وعلى مستوى الفاعل: "الحمامات، و"البنادق"، وصفت الناقدة هذه العلاقة "بالتناقض التناحري" أو العلامة الصدامية؛ مصدر التقاء عالم الحركتين فينتج هذا اللقاء وتتمو الحركة¹.

ركزت الباحثة في دراستها على جعل القصيدة في حركتين متناقضين، نسبت الأولى إلى حركة الطيران "تطير الحمامات في ساحة الطيران"، ونسبت الثانية إلى تشكيل حركة البنادق "البنادق تتبعها" على أن الحركة الأولى في الجملة الأولى من القصيدة هي الحركة الأصل، بينما الحركة الثانية حركة البنادق هي حركة فعل دخيل "البنادق" لا تطير ومع هذا تدخل ساحة الطيران، أنها و"تتبع" الحمامات، وبالتالي فحركة الطيران، وحركة البنادق تنتج حركة تناقض تناحري هي نفسها حركة نمو القصيدة وإنبائها.

2 - عالم الحركتين: أشارت الباحثة هنا إلى مكونات عالم كلتا الحركتين وفاعليتهما، والأفعال المنوطة بها؛ فعالم الحركة يتكون من "الحمامات، الناس، نحن، المغنى، النقابي، المناضل، المسيرة" وتتركز فاعليتها حول معاني التحليق والبناء، وتعبّر عنها الأفعال الآتية: "تطير، ارتفعنا، نبني، سنبنني"، كما تبين الباحثة أنّ العلاقات التي تنظم هذه المكونات والأفعال التي تشكل بانتظامها الجسم اللغوي لعالم الحركة الأولى، تنهض من رؤية الشاعر الأساسية في الواقع، وفي العالم الذي يعيش فيه ويحاوره، حتى وإن كانت هذه العلاقات تنظم

¹ - ينظر: خيرة حمر العين، جدل الحداثة في النقد الشعر الغربي "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 125.

بفنية معينه، فإنها تظهر تميز الشاعر وقصيدته¹، وانتظام هذه العلاقات إنما يتمحور حول منطق معين يحكمها.

اشتغلت الباحثة على مستوى التركيب اللغوي الذي يشكل أساس البنية النصية الرئيسي إنها تركز الفاعلية البنيوية معتبرة اللغة نسقا من العلامات، فهي تختزل النص إلى مكوناته وأنساقه "الدوال" التي لا توجد خارج العلامات، وهي تشتغل على مستوى التركيب اللغوي بين الحركتين مستحضرة المدلول، وبالتالي تقوم دراستها على استخراج العلاقات الثنائية واستيعاب فكرة التقابلات الضدية بحسب تراكيبيها الرمزية، مع التركيز على المجال اللغوي للنص، غير أن الباحثة تنبه إلى أن إهمال المنطلق الذي هو الواقع الاجتماعي والحاضر في العمل الأدبي والذي تتحدد حركة الإنبناء اللغوي في ضوءه يؤدي إلى المزالق الآتية²:

- النظر إلى القصيدة وكأن المنطق الذي يحكم بنيتها هو فقط منطق اللغة.
- إعفاء عنصر المضمون من حضوره في حركة الإنبناء؛ أي في حركة علاقته مع بقية عناصر الجملة.

- حركة مكونات عالم الحركتين: تضم كل من هاتين الحركتين أكثر من حركة:

حركة الحمامات: أ - حركة الحمامات، الاتجاه: "الأرض والسماء"

ب- الذين يبيعون أذرعهم، الاتجاه: "الجلوس والوقوف"

ج- حركة ضمير المتكلم، الاتجاه: "الأرض والفضاء"

حركة البنادق: أ- حركة البنادق: في اتجاه واحد: "نحو الحمامات"

ب- حركة المقاول: في اتجاه واحد: "نحو الأذرع"

¹ - ينظر: يمني العيد، في معرفة النص، ص 152.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 156-157.

ج- حركة آلة الجنود: في اتجاه واحد: "نحو عالم الحمامات"

- المنطق الذي يحكم القصيدة في علاقته بالواقع الاجتماعي:

استنتجت الباحثة بعد أن قامت بتحليل القصيدة إلى عناصر بنائية، أن كل عنصر منها يؤدي وظيفة داخل القصيدة، وأن ما يحكم هذه العناصر هو أساسي في الواقع الاجتماعي؛ أي المنطق المشدود إلى رؤية الشاعر الفكرية، وعلاقة الشاعر بسياق واقعه الثقافي والاجتماعي، فالتناقض الذي تحمله القصيدة كتناقض تناحري في حركتها والذي يقوله الشاعر الناظر في الواقع هو صراع بين قوتين اجتماعيتين¹.

- الطبقة العاملة والفئات الاجتماعية الأخرى التي هي حليفتها.

- الطبقة البرجوازية والفئات الاجتماعية الأخرى التي هي حليفتها.

وجودها بين القوانين واضح في القصيدة، فالذين "يبيعون أذرعهم" والذين ينظر المقاول إلى "أذرعهم المستفزة" والذين يعرضون خبراتهم في ميدان العمل "سيدي قد بنيت العمارات... وصبغت الملاهي..."، هؤلاء هم العمال ومن معهم من فئات الشعب الأخرى، أما المقاول فهو الذي يشتري قوم العمل، فالعلاقة لا تقوم بين المقاول كفرد من جهة وبين هؤلاء الناس من جهة ثانية، بل تقوم بينهما وفي حضورهما في طبقتين اجتماعيتين تملكان حضورهما الاقتصادي والسياسي والفكري في المجتمع.

تستنتج الباحثة في الأخير أن هذه القصيدة تريد أن تقول هذا الصراع، وأن بنيتها تنهض بفضل انبائها على نسيج لغوي خاص، وبصورة شعرية خاصة تخلق عالما شعريا خاصا، وبالتالي تنبني قصيدة متميزة لشاعر متميز، ودراسة يمى العيد ندرجها ضمن التيار البنائي التكويني.

¹ - ينظر: يمى العيد، في معرفة النص، ص 166-167.

إن تحليل النص الشعري الحدائي في ضوء التيار النقدي البنائي التكويني يقوم أولاً برصد الظاهرة الشكلية والأنساق البنائية مع تحديد وظائف هذه الأنساق داخل العمل الشعري، ومن ثم إيجاد نظائر نسقية واجتماعية أو ثقافية لها في الواقع الذي أفرز هذا النص؛ أي محاولة ربط البناء الفني بالبناء الاجتماعي؛ حيث يصبح الواحد منها يفسر الآخر، فاعتدال عثمان، ترى أن شعر أمل نقل كان إجابة شكلتها علائق تكوينه الخاص والظرف الاجتماعي والتاريخي الذي عاش فيه الشاعر¹.

وهذا معناه أن النص الشعري بالرغم من قيامه على أسس بنائية إلا أنه لا يمكن عزله عن المرجع الخارجي، وإن كان يتطلع إلى الاستقلالية عنه فنياً، إن البناء الشعري له ارتباط بالخارج مهما حاول الانتماء إلى الخصوصية النصية الداخلية، فهو يهتم بالخارج على قدر اهتمامه بالداخل.

نستخلص في الأخير أن النقد البنيوي التكويني يكشف دلالات النص الشعري الحدائي ومعانيه من خلال التماسك الداخلي للنص الذي يقوم بإبراز الدلالات الموضوعية، ويعبر عن رؤية معينة للعالم في عصر معين، كما يعبر عن شخصية الشاعر باعتبار أن النص الشعري هو بنية لغوية لم تتشكل من تلقاء نفسها، وإنما تشكلت من قبل لدى الأديب، وهي تكتسي دلالاتها من علاقتها به، كما يعبر عن بنائه الاجتماعي باعتبار أن رؤية العالم لا ينتجها الأديب، وإنما هي مستمدة من رؤية العالم للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، ورؤية "العالم" لهذه الطبقة الاجتماعية تتحدد من خلال السياق التاريخي والاجتماعي وبالتالي هي تعكس تاريخ هذه الطبقة وحاضرها وآفاقها.

¹ - اعتدال عثمان، إضاءة النص "قراءة في الشعر العربي الحديث"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2،

أما بخصوص تشريح النص للغذامي: ففي تصوره أن مفاهيم مثل: الصوتيم / الاعتباطية / الإشارة / الاختلاف / الأثر / النصوص المتداخلة، هي تصورات نظرية تعين القارئ الواعي على مواجهة النص.

يلج الناقد التفكيكي النص على أنه جسد، فالتشريحية تقوم على النقض من أجل البناء وليس من أجل الهدم، فهي تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له، وبالتالي فكل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف جديدة لذلك النص، وبذلك يمتلك هذا النص آلاف الدلالات.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب العربية:

- 1- اسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر ط3، 1981.
- 2- بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب -بنبوية تكوينية -، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985.
- 3- جعفر العلق (علي)، في حداثة النص الشعري - دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
- 4- جيدة (عبد الحميد)، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
- 5- حسب حسن (مسلم)، جماليات النص الأدبي - دراسات في البنية والدلالة، دار سياب، لندن، ط1، 1998.
- 6- حلوم (أحلام)، النقد المعاصر وحركة الشعر الحرّ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2000.
- 7- حمر العين (خيرة)، جدل الحداثة في الشعر العربي - دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997.
- 8- حمودة (عبد العزيز)، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998.
- 9- حميري (عبد الواسع)، في الطريق إلى النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 10- خبو (محمد)، مدخل إلى الشعر العربي الحديث - أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2008.
- 11- خمري (حسن)، منشورات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

- 12- الدغومي (محمد)، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط1، 1999.
- 13- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة.
- 14- رزق (صلاح)، أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2001.
- 15- الزبيدي (توفيق)، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتابة، تونس، (د.ط.)، 1984.
- 16- سعيد حجازي (سمير)، النقد الأدبي أو هام رواد الحداثة، مؤسسة طبه للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
- 17- سعيد حجازي (سمير)، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
- 18- سعيد حجازي (سمير)، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
- 19- سعيد حجازي (سمير)، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، المركز العربي للفنون، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، (د.ط.)، 2006.
- 20- سلم سعد الله (محمد)، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007.
- 21- شبل الكومي (محمد)، المذاهب النقدية الحديثة - مدخل فلسفي الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط.ت.).
- 22- صابر عبيد (محمد وآخرون)، أسرار الكتابة الإبداعية - عبد الرحمان الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتب الحديث/جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

- 23- صابر عبيد (محمد)، المغامرة الجمالية للنص الشعري - سلسلة مغامرات النص الإبداعي، عالم الكتب الحديث/جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008.
- 24- صابر عبيد (محمد)، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديثة/جدرا للكتاب العالمي، أريد/عمان، الأردن، ط1، 2008.
- 25- صباغ (رمضان)، في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسات جمالية، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.
- 26- عبد العزيز السمري (إبراهيم)، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2011.
- 27- عثمان (اعتدال)، إضاءة النص - قراءة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
- 28- عزام (محمد)، الحداثة الشعرية - دراسة، من المنشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1990.
- 29- بو عزة (الطيب)، مقاربات ورؤى في الفن، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2007.
- 30- عزت (علي)، الاتجاهات الحديثة في علم الأسلوب وتحليل الخطاب، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1987.
- 31- علاق (فاتح)، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ - دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا (د.ط)، 2005.
- 32- عيد (رجاء)، القول الشعري - منظورات معاصرة، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د.ط.ت).
- 33- العيد (يمنى)، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، (د.ط)، 1985.

- 34- عيسى (فوزي)، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 2006.
- 35- الغذامي (عبد الله)، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
- 36- غزالي (عبد القادر)، الشعرية العربية - التاريخية الرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.
- 37- فضل (صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
- 38- قاسم (المومني)، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- 39- قصاب (وليد)، مناهج النقد الأدبي الحديث - رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.
- 40- قطوس (بسام)، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2004.
- 41- لخضر زبادية (محمد)، حبيبة الطاهر مسعودي أبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
- 42- محمد حماسة (عبد اللطيف)، ظاهر نحوية في الشعر الحرّ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2001.
- 43- محمود خليل (إبراهيم)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، دار المسيرة للنشر وتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003.

- 44- المسدي (عبد السلام وآخرون)، الشعر ومتغيرات المرحلة - حول الحداثة والحوار الأشكال الشعرية الجديدة، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.
- 45- المسدي (عبد السلام)، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- 46- المسدي (عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة للطبع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 47- المعلا (طلال)، النقد الإبداعي - رؤى في التشكيل، المركز العربي للفنون الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، (د.ط)، 2006.
- 48- المقالح (عبد العزيز)، أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل.
- 49- منصور (عز الدين)، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 50- الموافي (عبد العزيز)، قصيدة النثر التأسيس الى المرجعية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.
- 51- النقزو (فتحي) وهرسرل ومعاصروه، من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006 .
- 52- هلال (غنيمي)، النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997 .
- 53- الهويدي (صالح)، النقد الأدبي الحديث - قضاياها ومناهجها، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، (د.ط.ت).
- الكتب المترجمة:**
- 1- آن جفر (سون) ودافيد (روبي)، النظرية الأدبية الحديثة، تر. مسعود سمير، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1992.

- 2- بارت (رولان)، لذة النص، تر. فؤاد صفا وحسين سحبان، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1988.
- 3- بليخانوف (جورجي)، الفن والتصور المادي للتاريخ، تر. جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1977.
- 4- تودروف، نقد النقد - رواية التعلم، تر. سويدان سامي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سوريا، ط2، 1986.
- 5- سلون (رامان)، النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1991.
- 6- لينتش (فينسنت)، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر. محمد يحيى، مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد، المشروع القومي لترجمة الأعلى للثقافة، (د.ط)، 2000.
- 7- مولب (روبرت)، نظرية التلقي، تر. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994.
- 8- ميشونيك (هنري)، راهن الشعرية، تر. عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.
- 9- نيوتن (ك.م)، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر. عيسى العاكوب، مصر، (د.ط)، 1988.
- 10- وليك (رينيه)، مفاهيم نقدية، تر. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع110، فبراير 1987.
- 11- وليك (رينيه)، وارين (أستن)، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط.ت).
- 12- ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر. الولي محمد مبارك، دار توبقال، للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

الرسائل الجامعية:

- 1- عبو (عبد القادر)، جماليات التلقي في الشعر الحدائثي، إشراف بلقاسم هواري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2005-2006.
- 2- قدار (عبد القادر)، الشعرية العربية الجديدة - في ضوء النقد العربي المعاصر، إشراف علي ملاح، كلية آداب واللغات، قسم اللغة العربية آدابها، جامعة الجزائر2، 2014-2015.

المجلات والدوريات:

- 1- طه (أحمد)، الإنشاد إلى الكتابة - نظرة الى عناصر الهدم وعناصر التقليد، مجلة " أصوات "، الكتاب الأول 1988.
- 2- المسدي (عبد السلام)، اللسانيات وإبيستيمية النقد، المجلة العربية الثقافية، تونس، ع32، 1997.

فهرس المحتويات